الرواية السورية والسياسية

صورة المناضل في الرواية
قراءة في روايات
وليد إخلاصي عبد النبي حجازي حيدر حيدر

أ. مالك صقور

1 - هزيمة البطل الثوري في رواية "بيت الخلب".

2 - خيبة البطل البرجوازي في رواية "المتألق".

3 - سقوط البطل الشيوعي في رواية "شموس الغجر"

مدخل:

إذا كان لكل عصر بطله، أو أبطاله، فمن هو بطل عصرنا، أو زماننا؟ من هو الذي يشغل الساحة الأدبية؟ وما الذي يشغل بال الأدباء؟

حقاً! من هو بطل العصر؟

يعرف الجميع، أن الأدب قد انشغل ردحاً من الزمن بنموذج (دون جوان)، ثم بالفتى (فرتر) وطبلوا لنموذج (السوبرمان) وزمروا، بعدها طلع البطل (الزائد) أو (العاطل)، ثم جاء دور البطل (الإيجابي) ثم (السلبي)، ثم البطل (الثوري)، ثم الإنسان (الصغير)، والموظف المسحوق). ثم الإنسان (الصرصار). في الستينات تصدر (اللامنتمي) واجهات المكتبات. في حين كانت الساحة الأدبية العربية تتغنى بأدب الالتزام. وفي أنحاء متفرقة من العالم كانوا يتغنون بالعم (هوشي منه)، والثائر (أرنستوتشي غيفارا).. في تلك الأثناء توهج الحلم القومي في الوطن العربي، ولعلعت البندقية الفلسطينية، وطغى نموذج (الفدائي) في الواقع، وفي

الحلم العربي، وفي الأدب، .ومن نموذج الفدائي، إلى نموذج المناضل، إلى نموذج الشهيد، إلى أطفال الحجارة والانتفاضة المجيدة. إلى....

وإذا ما التفتنا إلى الوراء، نجد أن الرواية السورية قد قطعت شوطاً بعيداً، على درب الإبداع. وقد سجلت علامات مضيئة، تناولت خلال مسيرتها، كافة الموضوعات الهامة، الخطرة، والقضايا الصغيرة والكبيرة: القومية، والوطنية، والاجتماعية، والسياسية والرواية، كجنس أدبي، ومن وجهة نظرٍ ما، كانت خير مؤرخ وأفضل شاهد..

وإذا كان جيلنا يقف الآن بين حدي الخنجر المسموم. أعني الجيل الذي ولد يوم اغتصاب فلسطين منذ خمسين عاماً. ويقف هذا الجيل اليوم، ليسمع قراءة الفاتحة على ما تبقى من روحها، هذا الجيل نشأ وترعرع على قضايا القومية العربية، وأهداف الأمة العربية من جهة، وعلى المد الاشتراكي - الحلم، من جهة أخرى. هذا الجيل، يصحو الآن، فإذا بالآمال المشتركة تنقلب إلى آلام، وفجائع، وإذا بالحلم العربي الذي توهج، قد خبا وتلاشى.

الرواية السورية. واكبت هذا الجيل، منذ نصف قرن، كتبها، وكتبته.

وإذا ما تركنا مقولة (الأدب مرآة المجتمع والحياة)، التي تعلمناها صغاراً، واتفقنا على أن الأديب ليس مرآة فحسب، وأن الأديب ليس مصوراً، بل هو: مشرح، ومحلل، ومفكر، ومنور، ومحرض، ومؤرخ، وشاهد، فما النتيجة التي نحصدها اليوم تجاه كل ما جرى، وما يجري؟ وما الذي كتبته وقالته الرواية؟

في الجواب: استعير عنوان كتاب الأديب محمد كامل الخطيب (انكسار الأحلام) أجل، انكسار الأحلام، هو ما أجمعت عليه، وتجمع مقولات الرواية السورية خلال نصف قرن. لقد تبدد الحلم القومي، من أجل الوحدة العربية، واستعادة الأرض المغتصبة. والحلم بالخبز والحرية، والعدالة الاجتماعية.

انطلاقاً مما تقدم، أرى أنه ليس عبثاً، أن تدعو جمعية القصة والرواية، لعقد هذه الندوة، وأحد عناوينها: (الرواية السورية والسياسية)، ونحن نجتاز هذا القرن الذي يحتضر، وسيقضي بعد شهر تماماً.

إن عنوان (الرواية السورية والسياسة) هو عنوان كبير وشامل، سيما إذا أخذنا بالمقولة التالية (لا يوجد أدب دون سياسة، ولكن يوجد سياسات دون أدب).

تأسيساً على ذلك، أرى، أنه لمن المغري والضروري في آن، أن يدرس المشهد الروائي خلال الربع الأخير من هذا القرن، الذي شهد تغيرات وتحولات كبيرة وشاملة، وعميقة على الصعيد العالمي والعربي. ولما كانت هذه المتغيرات قد أثرت في الموقف السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي فلا شك أنها انعكست على المشهد الثقافي أيضاً، وخير مثال على ذلك، التحولات، في قضية العرب الكبرى ـ قضية فلسطين ـ، وأنه لمن المؤسف القول، أن مفهوم النضال قد تغير أيضاً وإن بقي في القواميس، ألا يدعو للتساؤل، والتعجب، أن يسحب حزب جديد مثل حزب الله البساط من تحت كل الأحزاب التي تدعي النضال.

بلى، لقد تغير مفهوم النضال وأسلوبه، وبالتالي، لقد اهتزت صورة المناضل في الرواية العربية والسورية. التي عكست ذات يوم سيرة المناضل ضد الاستعمار، وفي سجونه، وجسدت صورة المناضل الصامد، في سجون حكومات القمع والاستبداد، ورصدت غياب الديمقراطية في ظل أغلب الحكومات العربية. إن روايات هاني الراهب، وعبد الكريم ناصيف، ومحمد إبراهيم العلي، وعبد النبي حجازي، وأحمد يوسف داوود، وأخص بالذكر (تفاح الشيطان)، وفردوس الجنون، خير مثال على ذلك.

ولما كان لا يمكن التفصيل في كل الروايات، على الأقل، هنا، في هذه الندوة، فإني سأكتفي بقراءة ثلاثة نماذج روائية، لثلاثة روائيين سوريين:

1 ـ المتألق ـ رواية عبد النبي حجازي.

2 ـ بيت الخلد ـ رواية وليد إخلاصي.

3 ـ شموس الغجر ـ رواية حيدر حيدر.

تطرح "المتألق" كرواية عدة قضايا هامة أولها: (الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون) أي أنها تطرح علاقة الابن بالأب الشرقي المتسلط.

ثانياً: تطرح قضية الفرد والمجتمع.

ثالثاً: قضية المرأة والرجل.

رابعاً: علاقة المثقف بالسلطة والوسط المحيط به.

أما (المتألق) كفرد، فقد انطرح أمامنا، مهزوماً، محبطاً، مترجرجاً، خائباً، أنه يحمل رأساً بعقليتين، لذلك فهو متمزق بين الطبقتين اللتين انحدر منهما.

وقد يصرخ قارئ ما، متسائلاً: ما هذا المتألق، الذي هو أقرب إلى الانتحار البطيء، وهذا الانتحار البطيء يسميه انتشاءً، والعزلة يسميها تألقاً. ومن عزلة البطل، تبدأ الرواية..

اعتزل ليحاسب الناس، والمجتمع، بلغة غير مسموعة، اعتزل مبرراً لنفسه فشله في الحياة، معللاً لنفسه عطالته التامة، متهماً الناس والمجتمع والأب، والزوجة والأصدقاء، بأنهم المذنبون بحقه وهم السبب في عطالته.

اعتزل (المتألق ـ جميل الطرة) في سجنه الطوعي، يتذكر ماضيه، منذ الولادة، وحتى اللحظة الراهنة، لحظة العزلة، اعتزل، بعدما سيطر عليه اليأس، والإحباط.

إن هزيمة جميل الطرة، وخيبته، وإحباطه لا يذكرون بأبطال (كافكا) المحبطين، بل بكافكا نفسه: لقد حدد غونتراندرس: في كتابه عن كافكا، العوامل النفسية والاجتماعية التي أدت إلى اغتراب كافكا: (إن كافكا كيهودي، لم يكن منتمياً إلى العالم المسيحي، وكيهودي غير مكترث، لم يكن منتمياً إلى اليهود، ولأن لغته الأم هي الألمانية لم يكن منتمياً تماماً إلى التشيك.

ولأنه يهودي يتكلم الألمانية لم يكنت منتمياً تماماً إلى الألمان الذين يعيشون في بوهيميا. ولأنه يعيش في بوهيميا، لم يكن منتمياً إلى النمسا، وهو كموظف في تأمين العمال، لم يكن منتمياً تماماً إلى البرجوازية، ولأنه منحدر من أسرة برجوازية لم يكن منتمياً تماماً إلى العمال، ولكنه لم يتفرغ تماماً لعمله لأنه أحس نفسه كاتباً. غير أنه لم يكن كاتباً في الوقت نفسه لأنه ضحى بكل قواه في سبيل أسرته، ولكنه في الأسرة. كما يقول: أحس بنفسي غريبة أكثر من أي غريب".

وهذا جميل الطرة، لأنه ابن برجوازي كبير، لم يكن منتمياً لطبقة أمه الخدامة.

ولأنه ابن الخدامة، لم يحس بنفسه برجوازياً، ولأنه ابن برجوازي لم يعترف بوطنيته، ولأنه وطني طرده أبوه وأخوته. ولأنه ابن اقطاعي ووزير سابق لم يوظف بسهولة، وبعد جهد جهيد قبل في الوظيفة، فصاروا ينعتوه بالرجعية. ولأنه رجعي ابن رجعي، لم يقبل في أي حزب تقدمي. البعثيون رفضوه، والشيوعيون هربوا منه، فأحس بالعطالة السياسية.

إن الباحث في شخصية (جميل الطرة) لا يتعب كثيراً في تحليل هذا النموذج البشري، الذي يبدو فقيراً تاعساً في الواقع المعاش، لكنه غني في الواقع الفني. لقد جعله أخوته يحس بعقدة عنترة، ولكن عنترة بلا سيف. والحق أنه بلا سيف، ولازبيبة، وبلا شيبوب، وبلا عبلة.

والأهم من هذا كله، أنه لا يملك إرادة عنترة وقوته. إنه يشبه عنترة بشيء واحد، هو ابن خدامة لا غير، ولو كان ابن خدامة (فقط)، لهان الأمر، وعاش كما يعيش آلاف الناس أبناء الخدم، غير أنه ابن الخدامة ـ ابن الزانية. وليس ابن الوزير الزان. أخوته يشتمونه بابن الزانية، وهم على يقين تام أنه أخوهم من أبيهم الوزير. رئيس الكتلة النيابية. ولأن أباهم هو أبوه الوزير لذا، فإنه ابن الزانية، وكأن هذه الزانية قد أتت به من الريح ويتناسون الآية الكريمة: **﴿الزانية لا ينكحها إلا زان أو مشرك بالله﴾**.

ولكن هذا الابن بسبب وطنيته لم يجد نفسه ابناً لرجعي ووزير سابق.. ولضعف في نفسه لم يلتصق بأمه الخدامة، فتمزق طبقياً.

من خلال سيرة المتألق، يركز الروائي، على أهم الأحداث السياسية منذ الانتداب الفرنسي إلى الاستقلال، ثم الوحدة العربية بين سوريا ومصر، فالانفصال، ثم ثورة آذار، وهزيمة حزيران هذه الأحداث التي عاشها جميل الطرة.

يجعلنا الروائي نراها من خلال منظارين. منظار حسني بك الطرة الرجعي ـ الأب:

ومنظار جميل الطرة الابن، وهنا تبدو تقدمية الابن ووطنيته. وتبدو رجعية الأب وحقده. ومن خلال الشخصيتين الأب والابن، تعرض الرواية المجتمع السوري في تلك العهود. من خلال الطبقات والشرائح الاجتماعية الأخرى. فالابن ـ جميل الطرة. يبتهج ويفرح، بالوحدة العربية، مدركاً أهمية هذا الحدث القومي العظيم، الذي وحده كفيل بحل مشاكل الأمة العربية وقضاياها، بعكس الأب، الذي تهدمت مصالحه. كذلك، يفرح الأب في الانفصال، ويعود إلى سابق عزه وقوته، فيما ينكفأ الابن حزيناً، مبيناً عداء الرجعية للوحدة العربية. وبعدها تصور الرواية، سقوط حسني الطرة السقوط النهائي صبيحة الثامن من آذار. سقوط حسني الطرة الذي مثل سقوط الرجعية والبرجوازية

والانفصاليين، والإعلان عن بداية عهد جديد، لكن جميل الطرة الابن الذي فرح بثورة آذار واندحار الانفصال، ويمتعض ويتألم بعد حين، عندما يتسلق أخوته، ويصعدون ويتصدرون الأماكن والمناصب الرفيعة في المجتمع والسلطة، وقد غيّروا ملابسهم فقط، فيقول عن أخوته أولاد الزعيم السياسي المهزوم: (هؤلاء أخوتي نجوم المجتمع ونواديه من صلب أحد نجوم السياسة).

ولا أعتقد، أن طموح الرواية، كان تصوير انهيار الطبقة الاقطاعية، بقدر ما كان همها أن تصور ما ولدت هذه الطبقة. وهي على كل حال، تعني سقوط البرجوازي كفرد. لا سقوط البرجوازية كطبقة.

ثمة مسألة هامة أخرى، في الرواية، لم نشر إليها بعد، هي صورة جميل المثقف. المثقف المهيض الجناح، المثقف الذي يعرف كل شيء، ومغلوب على أمره، أنه صورة المثقف في الوطن العربي، وهو أنواع: فهناك المثقف، والمثقف الثوري الذي كان يحاول أن يوفق بين القول والفعل وهناك المثقف التقدمي، الذي يكتفي بالتذمر أو يقوم بدور المتفرج، وهناك المثقف الرجعي، والمثقف المعلب، الذي لا حول ولا قوة، كما حال جميل الطرة الذي يستنطقه عبد النبي حجازي في نهاية الرواية، في مقابلة صحفية يتخيلها، كما يتخيل تغيير العالم، أو يتوهم بتغيير العالم فيتراجع إلى تغيير المجتمع، فيتراجع إلى تغيير نفسه فقط.

أما النموذج الثاني فهو أكثم الحلبي من رواية (بيت الخلد) لوليد إخلاصي.

وإن كانت رواية "المتألق" قد صورت سقوط ابطل البرجوازي وإحباطه وهزيمته، فإن رواية "بيت الخلد" تصور سقوط المناضل ـ البطل الثوري وهزيمته وخيبته. وتخرج هزيمة أكثم الحلبي، من نطاق الفردية إلى الجماعة. وإن بدت في الرواية كحالة فردية، مثلت خيبة البطل ويأسه، فإن ذلك في الحياة العملية، في الواقع المعاش، يشكل ظاهرة اجتماعية. فحالة الخيبة التي أدت بأكثم الحلبي إلى الهزيمة فالسقوط واضطرته إلى إلغاء العمل السياسي، والنشاط الاجتماعي قد تسربت إلى حياة الآخرين، وإلى حياة الكثير من المناضلين، فاضطروا إلى الانسحاب من مرسح الأحداث، ومن العمل السياسي. وذلك لا لتخلخل قناعاتهم بمبادئهم وعقيدتهم، بل بسبب الأخطاء الحتمية التي ارتكبت بحقهم من قبل مسؤوليهم وقياداتهم. ومن هنا، فإن حالة أكثم الحلبي، الفردية في الرواية، لكنها ظاهرة جماعية في مجتمعنا، وعلي أن استدرك، أن الرواية هذه قد كتبت في نهاية السبعينات وصدرت في بداية الثمانيات، وما كان لسقوط

الاتحاد السوفييتي أي دور في هزيمة أكثم الحلبي، كما سنرى لاحقاً في رواية حيدر حيدر شموس الغجر. ـ ومن هنا تتبدى لنا أهمية "بيت الخلد" في بعدها الرمزي، حيث يدفن البطل نفسه، فيرمز بذلك إلى تلك الجماعة الشيوعية التي بترت نفسها بيدها، وما زالت تتشرذم، وتتمزق، وقد اختفى دورها من الشارع السياسي، والنضال اليومي.

تقدم رواية "بيت الخلد" الشخصية المحورية ـ أكثم، طوباوياً ـ حالماً، فهو يحلم بالقضاء على الفقر، يحلم بالحرية، والعدالة الاجتماعية وبمدينة يسودها النظام وروح العلم. معولاً، على أن كل الثورات كانت حلماً في يوم من الأيام. ثم جاء مناضلون، ثوريون حقيقيون، حققوا هذا الحلم.

إن تاريخ الفن الواقعي ـ يمدنا بالأمثلة الكثيرة، والمتنوعة، عن نماذج المناضلين الثوريين، فمنذ الثورة الفرنسية، ظهر ثوريون رمانتكيون، وقد برز في الأدب الروسي ـ الثوريون الديمقراطيون، قبل ثورة اكتوبر، وكل كاتب عكس حالات أبطاله من وجهة نظره، ورؤيته، وعقيدته. يقول بيتروف: "استطاع أدب الواقعية النقدية تجسيد سمات المناضلين الثوريين، في الماضي ـ نقاءهم الأخلاقي، سمو تطلعاتهم الإنسانية، إخلاصهم لقضية الكفاح من أجل الحرية، كما صوّر فنياً، إلى جانب مصيرهم التراجيدي المرتبط بالإخفاقات التاريخية للحركة التحررية"(2). مثل هذا الكلام ينطبق على (بطلنا) تماماً.

فلقد أبرز وليد إخلاصي، الصفات الإنسانية في طبع المناضل أكثم الحلبي، وخصاله، ونضاله، من أجل الفقراء، والمصلحة العامة، وفي فضحه للبيروقراطية. لكن للأسف، لم يستطع أن يقطع الشوط إلى النهاية، ولم يستطع أن يصل.

من المعروف، أن علاقة الإنسان والظروف علاقة متبادلة، لكنها، ذات حدّين، فالإنسان يحاول أن يجد أو يخلق الظروف المناسبة، ولكن يمكن أن تضع الحياة الإنسان أمام ظروف قاسية لا تناسبه وتجعله في صراع دائم. فإما أن يهادن، أو يصارع، أو يستسلم. في "بيت الخلد" نرى أن علاقة البطل، قد تأسست على تناقض وصراع بينه وبين المجتمع منذ الطفولة. وحتى القبر. لقد صمد أكثم الحلبي في السجن، رغم كل أنواع التعذيب الذي تعرض له، والجلاد (نمر الكلسي) الذي أشرف على تعذيبه، وتفنّن فيه يقول: "هو ذا رجل أصلب من

حجر الصوان، وأنقى من الذهب الخالص". ويضيف الكلسي نفسه: "وبالرغم من الوسائل الجلفة، في محاولات يائسة، لانتزاع الاعترافات عن العمل والرفاق، فقد أمسك صديقي عن الوشاية أو الإقرار بأي شيء يسيء إلى أي إنسان". وصمود أكثم الحلبي في السجن، يذكرنا، ببطل نبيل سليمان في روايته "السجن"، فوهب يصمد للنهاية أرادوا أن ينتهكوا جسده، ليذلوه بشرفه ورجولته، والجدير بالذكر، أن بطل نبيل سليمان، في "السجن" هو الوحيد، الذي بقي صامداً، في السجن وخارجه، ولم تتزعزع قناعاته. في حين نرى أكثم الحلبي يصمد في السجن حتى النهاية رغم وحشية التعذيب، ويخرج من السجن قوياً، رغم هزال جسمه، إلا أن هزات عنيفة عصفت بروحه وقيمه جعلته يستسلم، ويبدو أنها كانت أعنف من عذابات السجن، إذ دمرته من الداخل.

لقد سقط أكثم الحلبي، في رأيي، في موقفين:

- الأول - لجوئه إلى الشيخ يائساً. وسقوطه الثاني: عندما هرب تاركاً كل شيء، ودفن نفسه حياً. ومع هذا، فإننا سنحاول إيجاد المبررات له، كي لا نظلمه، وكي يكون الحكم عادلاً، لا بد من الرجوع إلى تكوّن هذه الشخصية الدرامية.

لقد رصد الكاتب حياة بطله، من البداية حتى النهاية. ففي القرية قدم لنا (الطفل)، يتيماً، في رعاية جده، ولكنه ليس بسيطاً، ولا ساذجاً، رغم فقره وصغر سنه، فبعد أن تنتهي القرية من دفن جده، نسمعه يرد على المختار بقوله: "ليرحم الله الطيبين الفقراء، ليرحم الله الذين لا معين لهم".

وعندما يأمره المختار، بالذهاب إلى الزريبة. يجيبه الطفل: "تعالوا نتقاسم الطعام". وعندما يمنع المختار أولاد القرية أن يلعبوا معه، يفكر الطفل اليتيم المنبوذ بحرق بيادر القرية. إن أجوبة الطفل وتفكيره بالانتقام ينمان عن وعي وجرأة، لا يدلان على أنه ذلك المنبوذ المسحوق. كذلك عندما وصل حلب، فبدا ذكياً، إذ عرف خداع ابن المدينة، فهرب من بين يدي رجل أراد أن يفترسه، وهنا، لا بد لي، من التنويه أن الكاتب، بالغ في قسوة أهالي القرية على الطفل اليتيم المنبوذ، دون سبب يذكر أو دون مبرر معقول، وكأني بالروائي، قد فعل ذلك، ليبرر هروبه إلى المدينة.

وهكذا، يقدم الكاتب لنا بطله طفلاً واعياً، ولديه الاستعداد كل الاستعداد للتطور. فها هو يفضل السرقة على التسول، في يومه الأول في حلب،

ثم يدخل أحد الخانات، في الخان، يتعلم حرفة الإسكافي. ويبدأ بترقيع الأحذية، لكنه لم يقتنع بهذه المهنة.

فبدأ بتثقيف ذاته، وتبدأ مرحلة الوعي، وتكوين الذات، إلى أن يأتي الشيخ بيير، كي يرقع له حذاءه، فيتم التعارف، والشيخ بيير يغير مجرى حياته، وينقله إلى العمل في الصحافة، ويبدأ بطلنا رحلة الكفاح، والنضال على مجموعة من الرفاق.

بدا عنهم غريباً هو وأستاذه ورفيقه الشيخ بيير، اذ يقول في أوراقه الخاصة: "ها هو الأمي يتعلم ويصبح عضواً فعالاً في الحزب الذي يحلم بتغيير كل شيء من أجل الأفضل". تكشف لنا رواية "بيت الخلد" عن العلاقات غير الصحيحة بين الرفاق الحزبيين، الذين أرادوا أن يكون أداة تنفيذ فقط. منهم الأوامر، وعليه الطاعة، لذا نجده، هو والشيخ بيير منبوذين من قيادة التنظيم السري.

إذن، عاش الغربة في القرية، وها هو ذا يعيش الغربة بين رفاقه المتسلحين بالنظرية العلمية الاشتراكية، وها ذا يعيش الغربة في بيته، كون الزوجة لم تفهمه، ولم تقبل أفكاره، وكتبه.

إن الأبطال في الروايات المشابهة، يستمدون بطولاتهم وصمودهم من التمسك الشديد بمبادئهم وبأحزابهم، ورفاقهم، من أهلهم وذويهم، ومن الأمل بالانتصار على الجلادين، الحالة الشبيهة بحال أكثم الحلبي، هي حال بطل "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم.

فبطل رواية (تلك الرائحة) يجد نفسه مأزوماً، بعد السجن، يعيش حالة حصار عنيفة، ليشعر أنه مجرد فأر مطار. أما في رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، فنرى (رجب إسماعيل) يستمد صموده، من صمود أمه، التي تريد لابنها أن يبقى بطلاً، ورجلاً: "اسمع يا رجب أنا أمك. وأنت قطعة من لحمي. وليس في هذه الدنيا من يعزك مثلي. ماذا تقول للناس إذا اعترفت وخرجت؟!!

إذا اعترفت سيقولون خائناً، لا تستطيع أن تنظر في وجه أحد!..."

هذه امرأة وأم، تشد من عزيمة ابنها كي يصمد في السجن، وكي لا يقدم البراءة والاعتراف، عكس الكثيرات من الأمهات اللاتي يمارسن الضعف عن الأبناء بالعاطفة، من أجل الاعتراف والخروج من السجن. في بيت الخلد، نجد

المرأة ـ الزوجة، ضد زوجها لا بل تشتمت به: "أنا لم أدخلك السجن، تلك الكتب هي التي فعلت... "ماذا أفادك جماعتك؟! سجن وفقر، كما ترى، وأما رفاقك فيعلمون من أين تؤكل الكتف".

وهكذا، يخرج البطل المناضل، الصامد من السجن، ليواجه مشاكل، وقضايا لا عهد له بها، تماماً، مثل بطل "تلك الرائحة" الذي لم ينتبه أي إنسان أنه خرج من السجن، فالشوارع مليئة والزحام في كل مكان، ولم يجد من يقول له (الحمد الله على السلامة) فتجول الفكرة التالية: من أجل من سجنت وتعذبت،ـ أليس من أجل هؤلاء الذين لا يفتحون له الباب.

في "بيت الخلد" نجد الأمر ذاته، الرفاق الذين يشكّون في صمود رفيقهم، الزوجة المتذمرة.. يخرج من السجن فلا يجد السند، ولا يتبرعم الأمل في نفسه من أجل مستقبل أفضل، ولا يجد أولئك الذين حماهم، ولم يبح بسرهم، ولم يشِ بهم. فالشيخ بيير معلمه ورفيقه وصديقه، قد استشهد تحت أيدي الجلادين، وها هم الرفاق يطردونه من الحزب دون أن يذكروا السبب. وهذه زوجته لا تفهمه ولا تحبه، ولا تريد، لا بل خانته مع الجلاد، الذي كان يشرف على تعذيبه، ماذا بقي له، إذن؟!

إن طرد المناضل الحزبي يعني له الموت، أحياناً، يكون الموت أسهل عنده من الطرد. إذن أربعة أمور أساسية زعزعت ثقة أكثم الحلبي بنفسه، والحزب وبالناس.

1 ـ استشهاد صديقه الشيخ بيير.

2 ـ طرده من الحزب دون ذكر الأسباب.

3 ـ خيانة زوجته.

4 ـ ابتعاد الرفاق والأصدقاء عنه.

ويقع فريسة للقنوط واليأس، فيأخذه محاسب الجريدة، حيث يعمل إلى الشيخ. قدام الشيخ هتف أكثم بضعف:

"لقد ضعت. فقدت يقيني بنفسي، وبالناس، وبالمبادئ".

ـ ويقينك بالله يا رجل..

... فلم يجب أكثم.

علق الشيخ على ذكرياته مع أكثم الحلبي بقوله: "الرجل بدا وكأنه لا يؤمن بقدرة الله عن إنقاذه من المحنة، أعوذ بالله من شر الوسواس الخناس".

لكني علمت أن الرجل المسكين يبحث عن الحقيقة، وهل هناك حقيقة غير الله عز وجل".

ولكن أكثم الحلبي يهتف: لنقلم الأظافر التي خدشت الجلد والروح والعظم ويختفي في قبره الرخامي ـ اللغز.

في شموس الغجر ـ رواية حيدر حيدر ـ نقرأ في الصفحة الأخيرة:

"حدثت العملية الانتحارية ـ الفدائية في الذكرة الثالثة عشرة لاغتيال الشهيد ماجد أبو شرار في روما، على يد الموساد الإسرائيلي ثأراً له: "بعد أن نكون قد قرأنا الرسالة الوصية:

"نموت لتحيا الأجيال القادمة التي لا تنس. خلا ذلك ليس سوى الأباطيل ووصمة العار. وحده الدمُ الآن يكسر ناب الوحش. أنتِ معي وأنا في الطريق إلى مصيري. كذبت عليك حين قلتُ لك بأنني سأذهب غداً في مهمة خاصة خارج قبرص لمدة أسبوع. لقد خنتكِ مع حبيبة أخرى، هي الأجدر بدمي. هل ستسامحيني!

لولا هذه العملية الفدائية ـ الانتحارية، ولولا هذه الرسالة الوصية من ماجد زهوان المناضل الفلسطيني لصديقته السورية راوية، لكانت الرواية، رواية يأس وقنوط.

وراوية، هي البطلة الحقيقية، في هذه الرواية، وليس أبوها (بدر نبهان) كم يتوهم البعض. راوية، هي الراوي في هذه الرواية، هي التي تحكي حكاية أبيها، الذي كان مناضلاً في صفوف الشيوعيين. وبعد أن خرج من السجن، تحول إلى رجل دين!! ولكن، إن كان وليد إخلاصي قد جهد كثيراً، حتى بين مراحل نضال أكثم الحلبي، إلى أن وصل إلى الدرب المسدود، حيث وقع بطله يائساً، مهزوماً، وعندما يصل إلى الشيخ لا يعلن توبته، ولا يطلب الغفران، بل يناقش الشيخ، ويجادله مستفسراً أين الحقيقة؟!

رواية "بيت الخلد" كانت سابقة لأوانها، إذ رصدت حياة مناضلين حقيقيين: أكثم الحلبي، والشيخ ببير. وكان ذلك في نهاية السبعينات، أما حيدر حيدر فلم يتعب بذلك. فالمناضل السابق، دون سابق إنذار أعلن توبته، وها هو الإمام

يعلن بهدوء: "الفاتحة أيها الإخوان لروح هذا الأخ الذي عاد تائباً إلى حظيرة الإيمان بعد ضلال (92).

- ها هم الشيوعيون يسجدون في الجوامع بعد أن ارتدوا وتابعوا وعادوا إلى الحقيقة (ص 92).

لكن الابنة راوية غير مقتنعة بتوبة أبيها المفاجئة، وقد يعنيها أو لا يعنيها إيمانه الداخلي، ولا يعنيها إذ صار يصلي، أو لا يصلي، بل الذي زعزع كيانها، انقلاب تصرفاته وسلوكه في البيت، ونظرته إلى الحياة والمجتمع. إذ منعهم من التلفزيون، والمشاوير، والسباحة، وحدد نوع الملابس، إلخ.

ولهذا تطلق الابنة صرختها قائلة:

- لماذا العودة إلى الدين في عصر العلم والحداثة، والتنوير؟

وتتابع:

نحن الآن في زمن المعلومات والتكنولوجيا الحديثة،- والليزر، وغزو الفضاء والقنابل النووية واكتشاف المجرات الكونية وحقيقة الانفجار الكوني العظيم عصر اجتياح الخرافة، والشك بسفر التكوين اليهودي، وحكاية حواء وآدم الطفولية، وسائر الميراث اللاعقلاني.

بغتة ينحدر من سماء العقل إلى درك الظلمات (93).

لم يبين حيدر حيدر كيف تحول المناضل الشيوعي إلى رجل دين بطرفة عين، أو لماذا، كما فعل عبد النبي حجازي، ووليد إخلاصي، وصنع الله إبراهيم، وعبد الرحمن منيف. ولهذا، لم يستطع إقناع حتى ابنته، في ردّ الفعل هذا، في الرواية، ربما، أقول ربما، كانت له بعض الأصداء في المجتمع، ولكن ليس بهذه الحدة، وإن كان قد حصل هذا فعلاً، في الحياة، فلا يعني إن ارتداد بدر نبهان، وعودته إلى الدين، قد زاد قلعة الإيمان، ولا يعني تخليه عن مبادئه إن مبادئ الاشتراكية قد تزعزعت.

ولا يمكن هنا، الدخول في جزئيات شموس الغجر، لأن الوقت لا يسمح. ولكني اكتفي بالقول: وكما تمرد بدر نبهان على أبيه الإقطاعي، الثري ـ الكبير، وقنع أن يصبح عاملاً فقيراً، وحارساً فقيراً، ومن ثم ينضم إلى الشيوعيين، من أجل الاشتراكية... تماماً، هكذا، تمردت عليه ابنته راوية، ولم تقنع بحكاية توبته المفاجئة، تمردت عليه ولحقت بالفدائي الفلسطيني، ماجد زهوان، الذي فجر نفسه انتقاماً للشهيد ماجد أبو شرار.

تنويعات على.. وتر السعادة

عبد الوهاب محمود المصري*

مقدمة

بلغت الحضارة في عصرنا العتيد أوج التقدم والرقي العلمي، بما أحدثته الثورة التقنية من اختراعات وابتكارات، حققت لأربابها ما يطمحون إليه من أغراض ووسائل، تؤمن لهم معيشة أكثر رفاهية مما سبق، وذلك باختلاف النظم والقوانين، بغية تسخير موارد الطبيعة، لتجود لهم أكثر مما كانت عليه، وتبديل أنماط حياتهم نحو الأفضل والأرقى، فكان اختراع السيارات والطائرات واكتشاف الكهرباء والإلكترونيات، وبناء القصور الشامخات، وتشييد المصانع الضخمة بأكبر قدر من التكنولوجيا.

كل هذا سعياً وراء حياة يَهنؤون فيها بالعيش الرغيد والسعادة المأمولة.

إلا أنه رغم جميع السنن والخطط التي سلكوها، والوسائل التي أحدثوها، بقيت حلقة مفقودة في سلسلة حياتهم، أورث ضياعها قلقاً نفسياً حاداً، عانت منه البشرية قاطبة؛ فرغم العلم الحديث المتطور، الذي حلَّق فوق بلادهم بقوانينه الجبارة وكشوفاته وتقنياته، كانت السعادة غائبة عنهم، والسرور القلبي قد انعدم لديهم، بسبب الحجاب المادي الكثيف الذي ألقى ظلاله القاتمة على الأنفس، فسدَّ عليها النور والسرور، والحياة الإلهية القلبية والسعادة.

عندها أخذ البعض يتساءل عن سبيل لبلوغ السعادة المرجوة، وهل يمكن السيطرة بالقوانين المادية على جوهر السعادة للوصول بالأصول لتحصيلها علمياً، والسيطرة عليها ونوالها؟

هل من الممكن إخضاع السعادة لتلك القوانين العلمية الجبارة، فتأتيهم صاغرة خادمة طائعة بين أيديهم؟ فيتمتعون بالسعادة المأمولة، وتغدو الأرض جنَّة!.[1]

وقد استطاعت جامعة ييل الأمريكية تحفيز الطلاب على الدراسة بشكل مختلف بعد أن أدخلت مادة علم

(*) باحث وكاتب ومدون سوري، صدرت له ثمانية كتب، وآخرها "نقد المشروع النهضوي العربي".

النفس والحياة الجيدة أو كما سماها البعض «السعادة» إلى مناهجها. وقالت لوري سانتوس الأستاذة التي تدرس المادة إنها لاقت رواجاً كبيراً بين الطلاب حتى أن واحداً من كل أربعة من الطلاب أدرج اسمه لحضور هذا الفصل الدراسي، وهو الأكبر في تاريخ جامعة ييل التي تأسست عام 1701. وما يجذب الطلاب هو الأمل في أن يساعد العلم في التغلب على الاكتئاب الذي بلغ أعلى درجاته على الإطلاق في الجامعات. وأضافت لصحيفة «ديلي ميل»: الطلاب أكثر اكتئاباً مما كانوا عليه في تاريخ الجامعة. الشعور بالسعادة يتدعم عن طريق التواصل الاجتماعي وممارسة الرياضة والتأمل والنوم. ومع أن الممتلكات والمال عادة ما تكون من أهداف الحياة لكن الطريق إلى السعادة يسير في اتجاه آخر.[2]

وسنتحدث نحن هنا، عن السعادة تحت العناوين الرئيسة الخمسة الآتية: أولاً - في مفهوم السعادة. ثانياً - في مقياس السعادة. ثالثاً - أطلس السعادة في عالم اليوم. رابعاً - السعادة والحياة الطيبة والتدين. خامساً - قالوا في السعادة.

أولاً - في مفهوم السعادة

«السعادة» مفهوم ملتبس ومراوغ و«حمال أوجه»، ويختلف مضمونه حسب الزمان والمكان. وهكذا فإن تعريف السعادة يختلف من زمان إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، بل ومن عالم إلى آخر في زمان ومكان واحد.

وسنتحدث في هذه الجزئية باختصار عن السعادة عند أرسطو،[3] ثم عن السعادة عند ابن مسكويه،[4] ثم عن السعادة عند علماء العصر الحديث.

1- السعادة عند أرسطو

يقول أرسطو في رسالته إلى نيقوماخوس: «كل فن، وكل فحص عقلي، وكل فعل، وكل اختيار مروي فهو يرمي إلى خير ما. لذلك رسم الخير بحق أنه ما إليه يقصد الكل»..

وهذا يبين لنا أن للنبات غاية، وللجماد غاية، وللحيوان غاية، وللإنسان كذلك غاية. إلا أن غاياته ما يطلب للتوصل به إلى غاية الغايات، فهذا يسمى خيراً بالإضافة إلينا فقط، ولا يكون خيراً مطلقاً.

ثم يرى أرسطو أن هذه الغاية الأخيرة محل اتفاق بين الناس جميعاً وهي (السعادة). فكل ما يبحث الناس عنه ويتطلبونه لذاته، لا لشيء آخر وراءه، وهو (السعادة). غير أنهم يختلفون في مفهومها. إلا أن أرسطو لم يبين لنا طبيعة السعادة بياناً شافياً سوى أنه رأى أن الخير للإنسان ليس في لذة حواسه فقط، إذ الإحساس وحده وظيفة الحيوان، أما وظيفة الإنسان فعمل

العقل. إذن عمل العقل هو الخير بالنسبة للإنسان.

والسعادة عنده تتكون من نوعي الفضيلة:

1 – ما تعلق بالتغذي والحس.

2 – وما تعلق بحياة العقل والتفكير والفلسفة.

إذن يشترط أرسطو لخير الإنسان أن يتوفر فيه شرطان:

(الأول) أن يكون غاية قصوى، أو خيراً تاماً، يختار لذاته، ولا يكون وسيلة لغاية أبعد.

(الثاني) أن يكون كافياً بنفسه، أي كفيلاً وحده أن يسعد الحياة، دون حاجة لخير آخر.

وهذان الشرطان متحققان في السعادة.

وحيث كان للإنسان من جهة إنسانيته وظيفة خاصة به، يمتاز بها عن سائر الموجودات هي (الحياة الناطقة) فخير الإنسان، إذن، يقوم بمزاولة هذه الحياة على أكمل حال، أي أن سعادته في أن تعمل نفسه الناطقة بحسب كمالها، فإذا وجدت كمالات متعددة، فبحسب أحسن كمال.

ويشترط أرسطو لتحصل السعادة الكمال الخارجي أيضاً، من صحة، ومال، وولد، وجاه. إلى غير ذلك. ويسمى هذه كلها عناصر للسعادة.

فأرسطو إذن، يرى أن السعادة الإنسانية تحصل للإنسان في الدنيا إذا سعى لها، وجد حتى يصير إلى أقصاها.

ولما رأى أن الناس مختلفون في هذه السعادة الإنسانية قرر أن هذه السعادات، إذا كانت مرتبة بحسب تقسيط العدل، أي عند الحاجة في الوقت الذي يجب، وكما من يجب، فهي سعادات كلها. وما كان منها يراد لشيء آخر فذلك الشيء أحق باسم السعادة.[5]

2 – السعادة عند ابن مسكويه

يقول ابن مسكويه: السعادة هي تمام الخيرات وغايات كمالها، وهي أشرف الأمور وأكرمها وأرفعها للإنسان، وهي عطية من الله تعالى، ويقسمها ابن مسكويه إلى خمسة أقسام:

الأول: في صحة البدن ولطف الحواس ويكون ذلك من اعتدال المزاج بأن يكون جيد السمع والبصر والشم والذوق واللمس.

الثاني: في توفر الثروة والأعوان وأشباههما حتى يتسع للإنسان أن يضع المال في موضعه وأن يعمل به سائر الخيرات ويواسي منه أهل الخيرات خاصةً والمستحقين عامةً، ويعمل به ما يزيد في فضائله ويستحق الثناء والمدح عليه.

والثالث: في أن تحسن أحدوثته في الناس وينشر ذكره بين أهل الفضل فيكون ممدوحاً بينهم يكثرون الثناء عليه لما يتصرف فيه من إحسان ومعروف.

الرابع: أن يكون ناجحاً في الأمور التي يقدم على إتيانها وفيما عزم عليه حتى يصير إلى ما يأمله منه.

والخامس: أن يكون جيد الرأي صحيح الفكر سليم الاعتقادات في دينه وغير دينه، بريئاً من الخطأ والزلل، جيد المشورة في الآراء.(6)

3 – **السعادة عند علماء العصر الحديث**

يقع مفهوم «السعادة» في القلب من علم النفس الاجتماعي، وقد عرف العالم «فينهوفن» السعادة بأنها الدرجة التي يحكم بها الشخص على نوعية حياته. وللسعادة ثلاثة مكونات: أولها الانفعالات الإيجابية كالفرح والسرور، وثانيها الرضا عن الحياة، وثالثها عدم وجود الانفعالات السلبية كالاكتئاب والقلق.

وهناك مصطلحات عدة في هذا المجال متداخلة مع السعادة، مثل الحياة الشخصية الطيبة subjective well– being، ويرى البعض أنها مرادفة للسعادة. ومن ناحية أخرى، يفرق كثير من الباحثين بين السعادة بوصفها حالة انفعالية حساسة للتغيرات المفاجئة في المزاج Mood وبين الرضا Satisfaction، إذ هو حالة معرفية، أو معتمدة على الحكم.(7)

ثانياً – في قياس السعادة

ستغدو السعادة مستقبلاً مقياساً بديلاً عن مقياس الناتج المحلي الإجمالي، وبدأت الدول في التنافس على سلم السعادة العالمي والتخطيط لسياسات وفقاً لإحصائيات الرفاهية.

وحديثاً أعلنت نيوزيلندا أن ميزانيتها لعام 2019 ستتعلق بكيفية تأثير الإنفاق الوطني على الرفاهية، وتطور سلطات المدينة خطوات «ذكية» لقياس السعادة مع حشد مجموعات كبيرة من تطبيقات الهواتف الخلوية ومعلومات تتعلق بالسلوك تهدف للإحساس بسعادتنا اليومية وشرحها والتخطيط لها.

وقد تعززت فكرة أن السعادة يمكن أن تقاس وأن توضع لها خرائط وهو أمر يختلف جغرافياً، ومنذ عام 2012 والأمم المتحدة تطلق كل ثلاث سنوات تقرير السعادة العالمي الذي يراقب السلّم العالمي للسعادة، وهذا الأمر بناء على استطلاع عالمي يطلب من الناس تقييم مشاعرهم حيال حياتهم وفق مقياس من الصفر حتى الرقم عشرة، وغالباً ما احتلت السلّم دول شمال أوروبا وبينما يعتقد الناس بشكل

عام أن السعادة أمر غير ملموس لا يمكن قياسه بالرقم، فإن هذه الخطوة الجديدة تغدو أكثر انتشاراً بين الحكومات الساعية للانتقال إلى ما وراء اعتبار النمو الاقتصادي مقياساً لقيمة الدول وتقدمها، وبنفس الوقت تسعى حركات عالمية، ترمي إلى الانتقال من النماذج الاقتصادية الحالية، إلى نموذج يعتمد على الرفاهية، لنيل الدعم.[8]

ثالثاً - أطلس السعادة في عالم اليوم

ما الذي يجعل المرء سعيداً؟ في كل عام تحاول «مؤسسة غالوب لاستطلاعات الرأي العالمية» معرفة الجواب باستخدام عشرات الأسئلة لقياس السعادة في أكثر من 40 بلداً. وتعتمد المؤسسة على ثلاثة محاور هي: كيف يرى الناس حياتهم في مجملها، وسعادتهم اليومية، وصحتهم البدنية وللعلم ثمة أمر مهم يستوجب التوضيح، ألا وهو أن معنى السعادة والازدهار يختلف باختلاف الثقافات.

وفيما يلي ثلاثة جداول ركبناها من بيانات «أطلس السعادة» الذي نشرته حديثاً المجلة الدولية «ناسيونال جيوغرافيك»، نتبعها بملاحظات على الجداول.[9]

الجدول رقم /1/ -

نسب الذين يعتبرون أنفسهم سعداء فق معيار العافية أو الحالة الصحية، حسب مقياس يتدرج من المعاناة إلى السعادة

أكثر من 36٪	أقل من 18٪
1 – قارة أمريكا: غواتيمالا، السلفادور، نيكاراغوا، كوستاريكا، بنما، كولومبيا، البرازيل الأرغواي، الأرجنتين.	كندا، الولايات المتحدة، هاييتي، البيرو، باراغواي.
2 – قارة إفريقيا: الصومال، سيرياليون	مصر، تونس، مالي، تشاد، النيجر، بوركينافاسو، توغو بنين، اوغندا، الكاميرون، الغابون، مالاوي، الكونغو الديمقراطية، مدغشقر، زيمبابوي، جنوب إفريقيا.

3 - قارة أوروبا: الدنمارك، هولندا، إيرلنده، النمسا، سويسرا، إسبانيا، رومانيا، كوسوفو، مقدنونيا، ألبانيا.	لاتفيا، بولندا، روسيا البيضاء، كرواتيا، مولدوفا، تشيكيا.
4 - قارة آسيا: الإمارات العربية المتحدة، الكويت، قبرص الشمالية، طاجيكستان، ميانمار، لبنان.	كوريا الجنوبية، اليابان، تايوان، كمبوديا.
5 - أوقيانوسيا: نيوزيلنده	لا يوجد

الجدول رقم /2/ -

نسب الذين يعتبرون أنفسهم سعداء وفق معيار الحياة في مجملها.

أكثر من 65٪	أقل من 15٪
1 - قارة أمريكا: كندا، كوستاريكا	فنزويلا، هاييتي
2 - قارة إفريقيا: لا يوجد	تونس، مالي، موريتانيا، السنغال، غينيا، مصر، تشاد، النيجر، بوركينافاسو، بنين، توغو، نيجيريا، أثيوبيا، الصومال، كينيا، جنوب السودان، رواندا، تنزانيا، مالاوي، الكونغو، الكونغو الديمقراطية، مدغشقر، زيمبابوي، بوتسوانا.
3 - قارة أوروبا: النرويج، السويد، الدانمرك، هولندا، ايسلندا، سويسرا، فنلندا.	بلغاريا، أوكرانيا.
4 - قارة آسيا: إسرائيل.	العراق، فيتنام، ميانمار، بنغلادش، الهند، أرمينيا، جورجيا، قرغيزستان.
5 - قارة اوقيانوسيا: استراليا.	لا يوجد

الجدول رقم /3/ -

نسب الذين يعتبرون أنفسهم سعداء في الوقت الراهن حسب مقياس السعادة اليومية من صفر إلى مئة.

أكثر من 75٪	أقل من 65٪
1 – قارة أمريكا: كندا، المكسيك، غواتيمالا، السلفادور، هندوراس، نيكراغوا، كوستاريكا، الدومنيكان، بنما، الأكوادور، كولومبيا، الاوروغواي، الإرجنتين، تشيلي، باراغواي، البيرو.	لا يوجد
2 – قارة إفريقيا: الصومال.	اثيوبيا، الكونغو.
3 – قارة أوروبا: أيسلنده، أيرلندا، هولندا، الدانمرك، النرويج، السويد، سويسرا، فنلندا.	روسيا، ليتوانيا، لاتفيا، روسيا البيضاء، المجر، البوسنة والهرسك، كرواتيا، هولندا، صربيا، الجبل الأسود، كوسوفو، مقدونيا، ألبانيا، اليونان، بلغاريا.
4 – قارة آسيا: تايلند، البحرين، السعودية، الإمارات العربية المتحدة، أندونيسيا، سنغافورة، الفيليبين.	كوريا الجنوبية، نيبال، تركمانستان، باكستان، أذربيجان، إيران، تركيا، قبرص الشمالية.
5 – قارة اوقيانوسيا: نيوزيلندا .	لا يوجد

ملاحظات على الجداول:

1 – تظهر الجداول الثلاثة الواردة أن شعوب الدول الأوروبية الثلاث، الدانمرك، هولندا، سويسرا، هي أكثر الشعوب سعادة، حيث وقعت في الدرجات العليا من محاور السعادة الثلاثة.

2 – يلاحظ أن الدول الإفريقية هي الدول الأقل سعادة بين دول العالم.. ففي المحور الأول، هناك 16 دولة من أصل 140 دولة شملتها الدراسة (أي 11.4٪) يعتبر فيها أقل من 18٪ من سكانها أنهم سعداء وفق معيار

العافية. وفي المحور الثاني، هناك 24 دولة (17.1٪) يعتبر أقل من 15٪ من سكانها أنهم سعداء وفق معيار الحياة في مجملها.

3 - يلاحظ أن أقل من 18٪ من الأمريكيين يعتبرون أنفسهم سعداء وفق معيار العافية.

4 - يلاحظ أن أكثر من 75٪ من الصوماليين يعتبرون أنفسهم سعداء في الوقت الراهن، ولكن أقل من 15٪ منهم يعتبرون أنفسهم سعداء وفق معيار الحياة في مجملها.

5 - تظهر الدول العربية غير الخليجية التي شملتها الدراسة الميدانية في المستويات الدنيا من السعادة.. ففي مصر مثلاً، يعتبر أقل من 18٪ من المصريين أنهم سعداء وفق معيار العافية، ويعتبر أقل من 15٪ من المصريين أنهم سعداء وفق معيار الحياة في مجملها.

رابعاً - السعادة والحياة الطيبة والتدين

أجريت في عام 2019م دراسة ميدانية حول «معدلات السعادة وعلاقتها بالحياة الطيبة والتدين»، لدى عينة من طلبة الجامعات الأردنية اشتملت على 321 طالباً من الجنسين، وأجرى الدراسة البروفسور أحمد محمد عبد الخالق من جامعة الإسكندرية في مصر والبروفسور إيناس محمد عليمان من الجامعة الهاشمية في الأردن.

وقد أجاب طلاب الدراسة عن:

1 - المقياس العربي للسعادة.

2 - متغيرات الحياة الطيبة كما قيست بالتقدير الذاتي لكل من الصحة الجسمية والصحة النفسية والسعادة والرضا عن الحياة.

3 - التدين.

وللدراسة أربعة أهداف هي:

1 - تقدير معدلات السعادة لدى الجنسين.

2 - استكشاف الفروق بين الجنسين في متغيرات الدراسة.

3 - فحص العلاقة بين متغيرات الدراسة.

4 - بحث المكونات الأساسية للارتباطات بين متغيرات الدراسة.

وقد انتهت الدراسة إلى القول: «نخلص من نتائج هذه الدراسة، التي أجريت على عينة من طلبة الجامعة وطالباتها في المملكة الأردنية الهاشمية، أن متوسط السعادة لديهم يميل إلى الانخفاض، وأنه لا توجد فروق دالة إحصائياً بين الجنسين في كل مقاييس الدراسة. وكانت جميع معاملات الارتباط بين المقاييس دالة إحصائياً وموجبة، إلا واحداً لم يصل إلى حد الدلالة الإحصائية. واستخرج من تحليل المكونات الأساسية عامل واحد لدى الجنسين مستقلين سمي: «الحياة الطيبة

والتـديـن». واعتماداً على الارتباط الجوهري بين التدين وكل من السعادة والحياة الطيبة في هذه الدراسة، يمكن أن نستنتج أن من يعدون أنفسهم متدينين هم أكثر سعادة»[10].

خامساً - قالوا في السعادة

نثبت فيما يلي باقة من عشرة أقوال لثلة من المفكرين والعلماء والمبدعين حول السعادة[11]..

- السعادة أن يكون لديك ثلاثة أشياء.. شيء تعمله، وشيء تحبه، وشيء تطمح إليه. (تولستوي).
- السعادة قناعة، فلا الذهب ولا العظمة يجعلاننا سعداء. (لافونتين)).
- إن السعادة في معناها الوحيد الممكن هي حالة الصلح بين الظاهر والإنسان، وبين نفسه والآخرين، وبين الإنسان والله.. فينسكب محل من ظاهره وباطنه في الآخرة كأنهما وحدة واحدة، ويصبح الفرد منا وكأنه الكل، وكأنما كل الطيور تغني له، وتتكلم لغته. (الدكتور مصطفى محمود).
- نحن نعيش في عيش لو علم به الملوك، لجالدونا عليه بالسيوف. (الصوفي إبراهيم بن أدهم).
- السعادة خلو الصدر من الغل والحسد، والسعيد من خاف العقاب فأمن، ورجا الثواب فأحسن (علي بن أبي طالب).
- النقود لا تحقق السعادة. إنها فقط تهدئ الأعصاب أحياناً. (جمال الدين الأفغاني).
- ليست المسألة ما تملك، أو ما أنت عليه، أو ماذا تفعل كي تكون سعيداً، إنما بماذا تفكر. (ديل كارنجي).
- الرجل المثالي يستمد السعادة من إسداء المعروف إلى الآخرين، ولكنه يشعر بالخزي حين يسدي إليه الآخرون معروفاً، فإن من دلائل ضعف الشأن أن يتلقى المرء صنيعاً. (أرسطو).
- يطرح د. ستيفن كوفي (مؤلف عدد من الكتب الأكثر مبيعاً)[14] مفهوم السعادة والنجاح في التوفيق بين الجوانب الأربعة الرئيسة في هذه الحياة: الروحاني، والاجتماعي، والنفسي، والجسدي. وتوافق هذه النظرية الهدي النبوي: إن لربك عليك حقاً، وإن لأهلك عليك حقاً، وإن لنفسك عليك حقاً، وإن لجسدك عليك حقاً. فأعط كل ذي حق حقه. (محمد الغزالي).

❖❖ ونحن نقول في الختام: إن جوهر السعادة هو، في التحليل الأخير، أن يسير دولاب الحياة بسلاسة دون منغصات كبيرة، فالمنغصات الصغيرة قدر لا مهرب منه، وخير وسيلة لجلب السعادة هي إسعاد الآخرين.

الهوامش والمراجع

(1) الدكتور مصطفى محمود، نظرات في صحائف العلامة محمد أمين شيخو، دمشق، دار نور البشير، 2010، ص101.

(2) جريدة «تشرين»، دمشق، 2018/4/3م.

(3) أرسطو (384 -322 قبل الميلاد)، فيلسوف وعالم موسوعي ومؤسس علم المنطق وعدد من الفروع الأخرى للمعرفة الخاصة. اعتبره كارل ماركس «أعظم مفكري العصور القديمة. ولد في ستاجيرا في تراقيه، وتربى في أثينا بمدرسة أفلاطون. انتقد نظرية أفلاطون الخاصة بالصور المفارقة (المثل)، إلا أنه لم يتمكن من التغلب على مثالية أفلاطون تماماً، وقد تأرجح بين المثالية والمادية. أسس مدرسته الخاصة في أثينا عام 335 قبل الميلاد. كان أستاذاً للإسكندر الأكبر المقدوني، ويعتبره الكثيرون «المعلم الأول». (انظر: لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين بإشراف م. روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، الطبعة السابعة 1997م، ص19).

(4) ابن مسكويه هو أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه المعروف بالخازن، لأنه كان كاتباً وخازناً للكتب للملك عضد الدولة الذي حكم من سنة 367 إلى 372هـ. ولد عام 941م وتوفي عام 1030م وكتب عدة كتب منها: كتاب أنس الفريد، وكتاب تجارب الأمم في التاريخ، وكتاب تهذيب الأخلاق. (الدكتور عمر فروخ، تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الرابعة 1983، ص325).

(5) الدكتور مصطفى محمود، نظرات في صحائف...، المرجع الأسبق، ص368.

(6) أنظر: ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق، بيروت، دار الكتب العلمية، ص66.

(7) الأستاذ الدكتور أحمد محمد عبد الخالق والأستاذ الدكتور إيناس محمد عليمات، معدلات السعادة وعلاقتها بالحياة الطيبة لدى عينة من طلبة الجامعات الأردنية، «ومجلة علم النفس»، القاهرة، العدد /2/ إبريل مايو - يونيو 2019، ص35.

(8) جيسيكا بيكيت، هل يمكن قياس السعادة والتخطيط لها؟، ترجمة رندة القاسم، جريدة «الخبر»، دمشق، العدد 157، 2019/2/10.

(9) انظر: أطلس السعادة، في: مجلة «ناشيونال جيوغرافيك» بالعربية، عدد نوفمبر (تشرين الثاني) 2017م، ص ص 26، 27.

(10) البروفسوران عبد الخالق وعليمات، معدلات السعادة...، المرجع الأسبق.

(11) مقتبسة من: محمد البحراوي، كبسولات السعادة، القاهرة، دار الحياة ودار المدينة، الطبعة الأولى 2015، صفحات مختلفة.

الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي..

السرد والشرعية

د. رحيم هادي الشمخي*

هناك ترابط وثيق بين الزمن والنشاط السردي، فالزمن حاضر في الوعي الذي يدركه من خلال آليات السرد وتقنياته، ولا يتحقق السرد إلا ضمن أوليات الزمنية الإنسانية، وما تبيحه من تقطيعات نتبين من خلالها دفقها الدائم، إن الأمر يتعلق بما يؤكد وجود الإنسان في الزمن ومن خلاله، استناداً إلى هذا الترابط، سيكون الزمن وعاء للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه المشخص للزمن، فلا جدوى إذن من التساؤل عن الجوهر الزمني، فالزمن مطلق في ذاته، والتتابع داخله مرئي فقط من خلال الانتقال الدائم من "قبل" إلى "بعد" وفق خطية "موضوعية" تدرك من خلال الحركة في الكائنات والأشياء، إن الشاهد الوحيد على وجوده ليس خاصية من خاصياته، بل حضوره في النشاط الإنساني، أي إحالته على تحولات يلتقطها الوعي ويحتفي بها أو يخشى وقوعها هو، ما يؤكد "واقعيته"، فكل تغيير يقود بالضرورة من حالة إلى أخرى، والأشياء تولد وتتحلل داخل الزمن، إن الماضي ليس كما زمنياً ولى إلى الأبد، بل تجاعيد وترهل يصيب الأجساد ويقلص من حركتها، إن الأمر يتعلق بما يحدث عندما يوضع الزمن في احتكاك مباشر مع الفضاء الذي يتحقق داخله، أو ما يطلق عليه برجسون "عدوى الفضاء في الزمن"، فهذا الاحتكاك هو أداتنا الوحيدة في قياس حجم الزمن وتحديد إيقاعه ومدده ووقعه على كل ما يتم داخله.

ولهذا السبب، ولأسباب أخرى سنشير إليها لاحقاً، لا نستطيع تحديد ما يعود إليه وينبعث منه إلا من خلال إسقاط "إيقاعات" خارجية تحوله إلى كم موجه وقابل للعد، فنحن لا نلتفت إلى حالات المتصل داخله، فالزمن خارج هذه الإيقاعات كلي ومطلق وعصي على الإدراك، إننا نكتفي بالتقاط

---

* أكاديمي وكاتب عراقي.

الشروخ التي تحدثها هذه الإيقاعات من خلال تسريبها لحكيات "تصف" الحالات والتحولات وتحصي أشكال تحققاتها، والحاصل لا وجود للزمن إلا داخل ما تقوله الحكاية وتمثله وتنشر تفاصيله في أحداث معدودة هي المدى المحسوس الذي نقيس من خلاله ما قد يلحق الأشياء والكائنات ويغير من وضعها، وفي جميع الحالات، "علينا أن نقوم بشيء ما لكي تتحقق الأشياء وتتطور"، ذلك أن كل حركة في الفضاء هي بالضرورة انتقال من حالة إلى أخرى، أي حاضنة لفعل سردي محتمل.

وعلى هذا الأساس، وجب النظر إلى الحكاية باعتبارها "حارساً للزمن، فنحن لا نفكر في الزمن إلا من خلال سرده"، إن الحكاية، عبر وظيفتها تلك، هي وجهه الوحيد القابل للمعاينة والضبط والتحديد، ففيها تتحدد سلاسل التتابع في الاتجاهين معاً، وبعبارة أخرى "لا يمكن التعبير عن الزمنية داخل خطاب فينومينولوجي مباشر، إنها تقتضي توسط الخطاب غير المباشر للسرد"، تماماً كما لا يمكن تصور "فعل" أو "صفة" إلا عبر إسقاط ممارسة سابقة هي الأساس الذي يمكننا من تصور ممارسة أخرى لاحقة، فالحياة تضمن كل صفة ممكنات هائلة للفعل، وهذه الخاصية هي التي تجعل المستوى السردي أداة التوسط بين المجرد المفهومي والمعنى المتحقق في وضعيات.

وهو ما يمكن الكشف عنه من خلال ما يطلق عليه "الجملة السردية البسيطة" فهذه "الجملة تحتضن نشاطاً من قبيل "س" يقوم بـ "ف" ضمن شروط بعينها"، إن الأمر يتعلق بما يحيل على أبسط أشكال السلوك الإنساني وأكثرها حضوراً في الحياة، فبالإمكان استعادة النشاط الإنساني عبر خطاطة تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفه في وضعيات مألوفة، وهو ما يعني أن الأشكال الكونية للسرد لاحقة للعنصر المتحقق وسابقة عليه في الوجود في الوقت ذاته، إن الفعل، الذي هو أساس كل الخطاطات السلوكية، جزء من سيرورة الزمان وشكل من أشكال تحققه، لكنه لن يدرك لاحقاً إلا إذا وضع في خانة توحد بين الذاكرات التي تتعرف عليه، فالنموذج لاحق النسخة التي يحتضنها وهو ما يحددها في الوقت ذاته، وبعبارة أخرى، لا يمكن التعرف على فعل باعتباره دالاً على الاعتداء إلا إذا كان هناك نموذج يحيل على كل أشكال الاعتداء الممكنة، والأمر بتلك الصفة لأن هذا النموذج هو حاصل تكرار لفعل يدل دائماً على الاعتداء.

وذاك هو السند الذي اعتمدته السرديات المعاصرة من أجل التفكير في خاصيات النص السردي والكشف عن الخطاطات المسبقة التي تتحكم في اشتغاله، لقد نظر إلى هذا النص دائماً باعتباره اقتطاعاً لجزئية زمنية قابلة للوصف خارج الامتداد اللامتناهي، "فالملفوظ ليس سوى إمكان سردي"، يفترض وجود كم زمني لكي يتطور في كل الاتجاهات الممكنة، إنه حاضن لسياقات تختلف تحققاتها باختلاف حاضنها الثقافي، واستناداً إلى نواته الدائمة يمكن أن نولد عدداً هائلاً من القصص، وهو أمر تفسره الترابطات الممكنة بين ما يتم في الحدث (السلوك الفعلي للكائنات)، وما يلتقطه اللفظي ويخزنه (ما يصبح معنى في الكلمات)، فالأول مادة تتم في اللحظة المرئية في الزمن (إنه يصنف ضمن الوجود المادي)، أما الثاني فصياغة رمزية تجرد (إنها مفهوم يلتقط خارج الزمن).

وبناءً عليه، يمكن القول، إن كل المركبات اللفظية هي في نهاية الأمر تقليص لتتابع حدثي يحتمي باللفظي لكي يصبح قابلاً للتعميم، أو هي حالة من حالات التهذيب المرافق لكل تسمية، و"التهذيب" و"التعميم" سمتان من سمات المفهمة، فمن خلالهما نمسك بما يوحد ويقلص، وبواسطتهما نستطيع استعادة كل الذاكرات الممكنة ووضعها للتداول في مفهوم يمكننا من التخلص من العرضي للإمساك بالقاعدة، ذلك أن المفهوم لا يحيل على واقعة، إنه "تمثيل رمزي من طبيعة لفظية يتمتع بدلالة عامة تصدق على مجموعة كبيرة من الموضوعات المحسوسة التي تشترك في خصائص بعينها.

والحاصل أننا ننتقل في "النشاط السردي" من الفعل الحدثي إلى غطائه اللفظي، والنظر إليه باعتباره حاجة أولية تقودنا إلى إسقاط تقابل مركزي بين المضمون المفهومي المجرد وبين المحتمل السردي المشخص: فمفهوم الحرية ممكن فقط من خلال وضعيات تتحدث عن الحرية، أي تروي وقائع إنسان حر أو باحث عن الحرية، وهو ما يعني أيضاً أننا لا يمكن أن نتصور الحرية في غياب نقيضها الاستعباد، والحاصل أن قصة الحرية وثيقة الصلة بقصة الاستعباد، وهذا التقابل بين المفهومين هو الذي يقود إلى تصور فعل لاحق ينقلنا من الأولى إلى الثاني أو من الثاني إلى الأولى.

وهي مبادئ ضرورية لفهم كل حالات الموضوع الممثل، وضروري أيضاً من أجل التعرف على أنماط إنتاج المعرفة وتداولها، فهذه المبادئ هي الأساس الذي تعتمده أشكال نشر الخبرات عبر العرض لتفاصيل التجربة،

لا الاكتفاء بلفظ يدل عليها (لن نعرف الحب مثلاً إلا من خلال أشخاص يذوبون عشقاً بعضهم في بعض)، ذلك أن غياب المفهوم أو انعدامه يفسح في المجال للسرد لكي يأتي بالوضعيات التي تكشف عن مضمونه، وهو أمر تمكن معاينته حتى في حالات الحديث اليومي، حيث تتم الاستعاضة بمركب كامل للتعبير عن معنى، أي نقدم تعريفاً بديلاً عن مفهوم، وهي حالة اللغات التي لم تبلور بعد مستويات داخلها للفصل بين ما يكتفي بتدبير الشأن اليومي وبين اللغة العلمية.

لذلك، فالسرد لا يقول الحقيقة، ولكنه لا يكذب، إنه يكتفي بنشر ما قد يقود إلى بلورة نسخة منها أو يحيل على ممكنات تحققها في وضعيات مخصوصة لا تقول إلا ما يراه السارد أو يعتقد في وجوده، إن المحكي التخييلي ليس معنياً بإثبات حقائقه، فحقائقه تبنى خارج مقتضيات التجربة الواقعية، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل، وكل تمثيل هو تأويل في الوقت ذاته، أما المفهوم فيحتاج دائماً إلى ما يصدق على مضمونه، وذاك ما يفصل بينهما، إن المفهوم مجرد وعام ومشترك، أما السرد فمطاط وعرضة لتأويلات المتلقي وإضافاته، إنه جزء من ذاكرة تعج بالوضعيات المشابهة لما يسرد ويوصف، وكما سنرى في الفقرات اللاحقة، فإن المفهوم لا يمكن أن يستقيم وجوده إلا إذا استطاع تخليص التجربة من طابعها الزمني: لا يصبح الحب مجرداً إلا إذا تخلص من حكايات العشاق ليصبح دالاً على كل أشكال الحب.

وعلى هذا الأساس، فإن الجملة السردية البسيطة لا تصف حالة معزولة، إنها تحيلنا على كل ما له علاقة بالسلوك الممثل داخلها، إن امتدادات هذا السلوك في الذاكرة التي تتلقى أمراً ضرورياً لفهم مضمون المسرود، إنها بذلك "ليست مجرد تتابع لجمل خاصة بالفعل إنها لا تكتفي بالاستعانة بالشبكة المفهومية المألوفة التي يتحقق من خلالها الفعل، بل تضيف إلى ذلك سمات خطابية تميزها"، وهي بذلك حاملة لغاية هي ما يشكل قصة مكتفية بذاتها، الأمر الذي يعني أن "فهم الأفعال يقتضي التعرف، داخل الفعل ذاته، على بنيات زمنية تستدعي سرداً"، وهذا ما يبيح لنا التأكيد أن الملفوظات الوصفية البسيطة ذاتها قابلة لأن تتضمن جزئية زمنية، وتدرك باعتبارها نقيضاً لما كان أو امتداداً له، تعد الصفات "توقعاً" وكل توقع هو إمكان للفعل بالضرورة، فالصياد يحيل في ذاته، وبشكل منفصل عن كل السياقات، على سلسلة من الأفعال المحايثة لسلوكه، إنها كذلك في الفعل وفي

كل "حالات الانتظار" أي ما يشير إلى التلقي.

وبعبارة أخرى، يسقط كل تمثيل لحالة إنسانية ما، ضمناً وبالضرورة الزمنية نفسها حالة تناقضها، تتضمن الصيغة "س مريض" مضموناً نقيضاً: "س صحيح معافى"، فهي لا يمكن أن توجد إلا من خلالها، إنها الحد السلبي داخلها، فنحن لا ندرك فحوى المرض إلا إذا كنا نتوافر، مفهومياً، على حالة تشير إلى الصحة، وفي هذه الحالة، فإننا نسقط المفهومي المجرد بالاستعانة بالحدثي المشخص، فالمرض حالة موصوفة من خلال حدث مخصوص (إنه فردي يتحقق في فعل)، أما الصحة فمفهوم عام يتضمن كل حالات الصحة الممكنة، بما فيها الصحة المعنوية، وهي إشارة إلى قدرة المفهوم على الانفتاح على سياقات أوسع لاستيعاب الأبعاد الاستعارية في الصحة والمرض على حد سواء.

والحال أن الصحة، شأنها شأن الإباحة، أصل وليست معطى لاحقاً (أو على الأقل هي كذلك في أغلب الحالات حيث يولد الطفل معافى ويكبر فيمرض فيتعافى أو يموت)، وهو ما يعني أن الملفوظ لا يتضمن سيرورة في الزمن فقط، أي ما يمكن الكشف عنه من خلال الانتقال من حالة سابقة إلى حالة لاحقة، بشكل مرئي أو غير مرئي، بل يشتمل في المقام الأول على بداية مفترضة تقع خارج إكراهات الاستقطابات الثنائية التي يقتضيها وجود زمن مرئي في حدث، استناداً إلى ذلك، يستمد الملفوظ طبيعته تلك من محاكاته لحالة الكون ذاته، لا من إحالته على حياة فرد معزول، كما قد يبدو الأمر في الظاهر: إن المطلق الزمني سابق في الوجود على حالات التقطيع فيه، وهذا المطلق ليس حالة قابلة للمعاينة، بل فرضية فقط يمكن من خلالها فهم الشروخ التي تخبر عن المنفصل وتكشف عنه، أو هي كذلك في النصوص الدينية التي تفترض حياة سابقة على الحياة في الأرض، كما هو الشأن مع النص القرآني الذي يشير إلى خلق الإنسان خليفة لله في الأرض.

لذلك، فإن مصدر التقابل ليس اختلافاً بين الصحة والمرض فقط، بل مصدره وجود وعاء زمني يتضمن لحظتين مختلفتين: حالة سابقة تعد شرطاً ضرورياً لفهم حالة حاضرة، وتشكل الحالتان معاً الشرط الضروري لإسقاط حالة ثالثة هي ما يشكل المضمون القصصي الذي يقوم على وجود أحداث تتم داخل تتابع هو بالضرورة من طبيعة زمنية، فهو ينقلنا من حالة إلى حالة، إن الأمر لا يتعلق

برصد الأحداث، بل يشير إلى تنظيم لعالم مكتف بذاته.

وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن السرد، في المقام الأول، هو احتفاء بالخبرة الإنسانية، التي تتسلل إلى ثنايا الزمن وتستوطنه، فما يميز هذه الخبرة هو امتدادها في الزمن، فسواء تعلق الأمر بالمحكيات التخيلية بكل أنواعها (الرواية والقصة والمسرح والسينما والأسطورة والخرافة وكل الحكايات الشعبية وما شابهها)، أو تعلق بما يعود إلى العرض التاريخي للأحداث، أو تعلق فقط بتنظيم تفاصيل المعيش اليومي، فإن الثابت في هذه الأشكال التعبيرية هو "الطابع الزمني للتجربة الإنسانية، ذلك أن العالم الأمثل في الأعمال السردية هو عالم زمني"، وبعبارة أخرى، إن السرد من حيث هو تشخيص للزمن يعد أداة توسط مثلى بين زمن فيزيائي هو زمن العالم الخارجي، وزمن الذات التي تحاول من خلال هذا السرد إيجاد موقع لها في زمن العالم، إنه الرابط التوسطي بين الحد المجرد وبين سياقات متجسدة في فعل.

وهذا ما دفع كريماس، وهو أحد أبرز الذين نظروا إلى النماذج السردية الكونية، إلى إدراج مفهوم السردية ضمن كل الخطابات، بما فيها الخطابات العلمية، أو تلك التي تختص بوصفات إعداد الحساء، فبالإمكان، في تصوره، استعادة النشاط الإنساني المدرج ضمن وضعيات بعينها، من خلال خطاطة تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة، من خلال خطاطة تتضمن كل ممكنات الفعل، كما يمكن تصريفها في وضعيات مألوفة، وهو ما يعني وجود ما يشبه الأشكال الكونية المنظمة للنشاط الإنساني، وهي أشكال قابلة للصياغة من خلال الفصل بين العلاقات المجردة ذات الطابع المنطقي (التقابلات بين الحدود) وبين العمليات التي تشير دائماً إلى وجود ذات تأخذ على عاتقها إمكانية تشخيص المجرد في وضعيات بعينها، أي تحويل العلاقات إلى عمليات (التقابل المشار إليه أعلاه بين الحب المجرد والحب في حكاية).

إن الفعل استناداً إلى ذلك، ليس فردياً كما يبدو في الظاهر، إنه يعبر عن حالة تفاعل بين الذات التي "تفعل" مع المحيط الاجتماعي الذي يستوعب هذا الفعل ويقومه ويدفع إليه أو يشجعه أو يعوق تحققه، وهو ما يعني أن الذاكرة الفردية ليست كذلك إلا إذا كانت جزءاً من ذاكرة كلية، ومن دون ذلك لا يمكن الحديث عن قصة، فالقصة التي لا يفهمها سوى صاحبها لا يمكن أن تصنف ضمن الزمنية الإنسانية، والخلاصة أن السرد

يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء.

استناداً إلى ذلك، يمكن القول "إن المحكي ظاهرة أولية" في الوجود الإنساني، إنه الشكل "المعرفي" الأول الذي استعان به الإنسان من أجل تفسير الظواهر الطبيعية، ومن أجل تبرير القهر الاجتماعي أو رفضه ضمن حالات مزج كلي بين ما يأتي من الطبيعة وبين ما يصدر عن الآلهة، باعتبارها قوى مرئية في هذه الطبيعة بالذات، لقد استطاع هذا الكائن، من خلال السرد "تأثيث فضاءات" زمنية غامضة واستعادتها في شكل محكيات تفصل القول في البدايات الأولى للخلق وترفع حجب الغرابة عنه، ولسنا في حاجة إلى تأكيد ذلك، فهذه المحكيات معروفة ومتداولة ولا تخلو أي حضارة من إشارة إلى زمن أصلي مؤسس، ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن ما يميزها ليس الكم الزمني المودع فيها، فهذا الكم لا قيمة له، إن ما يمنحها أبعادها الرمزية هو "التلوين" السردي لهذا الزمن.

وهو أمر بالغ الأهمية في فهم ما سيأتي به التتابع الزمني في الوعي وفي الطبيعة، ففي غياب الإيقاعات التي توفرها الثقافة التي تبلورت ضمنها هذه الحكايات لا يمكن قول أي شيء عن الزمن، إنه يستمد مضمونه من نوعية هذه الإيقاعات لا من حجمه، وهذا ما يجعل الأساطير في كل الثقافات مرتبطة بزمنية مقدسة من طبيعة سردية، أي تروي تفاصيل البدايات الأولى للزمنية "الأرضية" وهي بذلك تدشن لزمنية لا تخضع كثيراً للقوانين التي ستتحكم في الزمن لاحقاً، ومنها التتابع الخطي والاسترسال والنمو والتأثير في الأشياء والكائنات.

وبناءً عليه، فإن ما يفصل بين السياقات الثقافية والدينية لكل حكاية ليست مفاهيم مجردة، إن المفاهيم توحد وتقلص المسافات، بل الأشكال السردية التي تتحقق داخلها هذه الحكايات، وهو أمر يؤكده نمط حضور الموضوعات الخارجية في الوعي المدرك، وهو مبدأ منهجي بالغ الأهمية، فالثابت "أن الموضوع لا يتحكم في تنظيمه الخاص، بل شكل تنظيمه هو الذي يشرط حضوره وشكل تداوله"، وهو ليس معطى سابقاً على جهة النظر التي تقاربه كما ألح على ذلك سوسير في بداية القرن الماضي، وبعبارة أخرى، فإن الموضوع لا يأتي إلى العين من خلال ذاته، بل يحضر فيها من خلال نموذج يفسره، وهو ما يسمح لنا بالقول إن الكون واحد في ذاته، ولكنه متعدد ومتنوع في الحكايات، إنه لا يعود إلى

أصل ثابت، فالبداية موجودة في الحكايات لا في الزمن الفيزيائي، وهو أمر يفسره ميل كل معتقد إلى اختيار بداية تناسبه، ولهذه البداية في أغلب الحالات ارتباط بالتصورات التي يملكها أصحاب هذا المعتقد عن العناصر التي تؤثث الكون وتعد أصلاً له.

لذلك في الإمكان إدراج حكايات ظواهرها ضمن حكاية الخلق والبدايات الأولى للزمنية، فقد استطاع الإنسان أن يروض بالسرد النار والماء والشمس والقمر والنجوم والوحوش الكاسرة من خلال نسج محكيات تروي أصل كل شيء في الكون، وهو ما يؤكد مرة أخرى أن "الزمن يصبح إنسانياً فقط عندما يتم استيعابه ضمن النمط السردي، ذلك فإن دلالة المحكي لذاته ليست شيئاً آخر غير قدرته على رسم معالم تجربة زمنية"، فعلى الرغم من أن الوجود واحد في عناصره وتجلياته، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، فإن السرد يمنح كل أمة نارها ومائها وكواكبها (النسخ المتعددة لحكاية الطوفان، الأساطير المؤسسة للنار، موقع المدن والمعابد والجبال من مركز الكون.. إلخ).

والحاصل أن الصيغة السردية، بما هي تمثيل مشخص لفعل منجز أو موضوع للإنجاز، هي وحدها القادرة على تصنيف السلوك الإنساني ضمن حدود الزمن ووفق إكراهاته، ولعل أبسط هذه الإكراهات هي ما نلمسه في التوزيع الكلاسيكي الكبير الذي يفصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومن البديهي القول إن الأمر يتعلق بتوزيع يحيل على حالات مفترضة لا على حقائق زمنية موضوعية، إن الماضي وحده قابل للوصف، أما ما عداه فيصنف ضمن تقديرات ذاتية، أو هو في أغلب الحالات كم مسقط باعتبار طابعه الافتراضي، لا باعتبار ممكنات الفعل داخله، ذلك أن اللحظة لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال ما فات وانصرم، أما المستقبل فلا وجود له إلا في شكل "برامج" تستوحي مضمونها من انفعالات استيهامية تشد إلى الماضي (الحنين)، أو تستشرف آتياً أجمل (الحلم).

لذلك، فإن المدى الموصوف في السرد هو الكوة التي نطل من خلالها على ما مضى، من دون أن تكون لنا القدرة على قياس ما سيأتي، فالكم الوحيد القابل للقياس هو الكم المنقرض، لا كما يحضر في ذاته، بل كما يمكن تقديره من خلال تسلسل حدثي (حوادث فردية، جماعية، محلية، كونية) وعلى هذا الأساس، لا يمكن للسرد أن يستعيد سوى الزمن "المنتهي" أي الزمن الحافل بالأحداث، باعتبارها الأفق الوحيد القابل للتحيز داخل الوعي، وقد يكون مصدر ذلك

أن الإنسان يثق دائماً بما يعرف أو بما يتوهم معرفته على الأقل، فحتى في الحالة التي نسرد فيها أحداثاً تتم في زمن مفترض (المستقبل كما يمثله العلم الخيالي)، فإننا لا نقوم بذلك إلا استناداً إلى ما توفره ذاكرة الماضي، ففي البداية مأمن من المجهول الآتي.

وهو أمر يتجلى في الطريقة التي تتبلور فيها ما يطلق عليه في السرد والمنطق، على حد سواء، "العوالم الممكنة"، فهذه العوالم "بناء ثقافي" يشترط، لكي يستقيم وجوده، انزياحاً عن "النموذج الواقعي"، ولكنه لا يمكن أن يوجد إلا من خلال ما يمده به هذا النموذج، وهو أمر بديهي، فنحن لا نستطيع سرد حكاية إلا استناداً إلى ما هو معروف أو قابل للمعرفة، ومن دون ذلك لا يمكن أن نقول أي شيء عن التجربة الإنسانية (نحن لا نستطيع مثلاً أن نحكي عن نمط عيش مجموعة ثقافية لا نعرفها، من قبيل الأسكيمو أو القبائل الإفريقية التي تسكن الأدغال).

وهي الصيغة التي يمكن استيعابها، كما تؤكد ذلك جل النظريات السردية المعاصرة، ضمن سيرورة الانتقال من مضامين مجردة مصنفة ضمن بنية منظمة لعلاقة تقابلية بين حدين خارج كل السياقات الممكنة، إلى معادلاتها الحكائية، ففي مقابل علاقات غير موجهة من قبيل: مرض (م) صحة، ندرج عمليات تستدعي بالضرورة ذاتاً للفعل تمنح المجرد بعداً محسوساً: فالمرض يقتضي وجود مريض، ولكنه يشير في الوقت ذاته إلى "عادة" هي جماع ما يمكن أن نعرفه عن المرض، أي ما يحيل على مجموعة من الممارسات المتشابهة والمتكررة التي تشمل كل المرضى، وهذه العادة هي التي تحتضن كل المعارف المشتركة بين ما يوضع في النص (الإنتاج) والوعي الذي يستقبله (التلقي).

ولهذا السبب، فإن السرد، من حيث هو وصف للانتقال من المجرد إلى المحسوس، لا يقوم في واقع الأمر إلا باستعادة للمجرد من جديد، كما تثبت ذلك الأمثال مثلاً، فكل مثل هو في الأصل نص سردي يفصل القول في نص سردي يفصل القول في نص نسقي، فنحن ننتقل من الثاني إلى الأول، كما ننتقل من المفهوم إلى السلوك الذي يشرحه، إن الأمثال على هذا الأساس، شبيهة بالمفاهيم، إنها تكثف في مركب بسيط ما يحيل على عشرات الحكايات، أي على خبرة مصدرها الممارسة الإنسانية، ومأواها الشكل الحكمي القابل للتداول خارج كل

الحكايات، إن الأمر شبيه بما نسميه في العملية التربوية "وسائل" الإيضاح التي من دونها لا يمكن للطفل أن يتعلم أي شيء فهو يدرك الوضعيات خارج المفاهيم الدالة عليها.

والحاصل أننا، لكي نفهم ترابط الأحداث وتتابعها وانتظامها يجب أن تكون لنا القدرة على تعويض ذلك كله بمفهوم يحل محله الوضعيات الموصوفة، ومن دون ذلك سنكون أمام تتابع يتم وفق إكراهات الزمن لا وفق قواعد القصة، فما يمثل أمام العين في شكل أحداث يتحول في الوعي بالضرورة إلى مفهوم يختصرها، فنحن لا نلتقط تتابعاً لأحداث تتم في الزمن، بل نهتم بالمفاهيم التي تحيل على هذا التتابع، وعلى هذا الأساس، فإن السلوك العملي (أي الفعل المدرج في الزمنية) سابق في الوجود على الحد المجرد الذي يثبته في صيغة لسانية قارة يمكن أن تكون منطلقاً لسلسلة من الأفعال المتشابهة، بما فيها الصيغ المجازية (أن يكون المرء بخيلاً في المال والعواطف والقبل والعلم..)

وهذه التقاطعات هي التي تبيح لنا إدراج النشاط السردي ضمن تقابل أوسع يجمع ضمن ثنائية تكاملية بين حدين: إنها تسقط المحتمل باعتباره منطلق التمثيل السردي، وتستعيد المعرفة الوضعية بصفتها ما يشكل "اليقين" المفهومي الذي يعبر عنه كل تمثيل كيفما كان نوعه، فما يتم نقله عبر الفعل السردي ليس وقائع دالة على قصة تمنحنا "المتعة" فقط، بل نقوم من خلال ذلك بتسريب مجموع القواعد التي يحتكم إليها السلوك والتي تشكل أساس الروابط الاجتماعية بين أفراد مجموعة ثقافية ما، فالحكاية هي دائماً مستودع القيم الاجتماعية، وقد ننظر إليه تارة أخرى بصفته الوسيلة الوحيدة لشرعنة الانتماء كما يتحقق في الدين والسياسة والثقافة والعمق الحضاري، وهو ما يعبر في مستوى أعمق، عن رغبة حارقة في استعادة جزئية زمنية تستعصي على التحديد المفهومي.

إن الأمر يتعلق بتقابل بين اللازمني في المفهوم وبين التشخيصي الذي لا يمكن التحكم فيه إلا من خلال الكشف عن طابعه السردي (أي إدراجه ضمن سقف ثقافي بعينه): الأول كوني، أما الثاني: فمحكوم بسياقات، وهو أمر لا يصدق على الحكيات التي لا تكتفي عادة برواية حدث وقع في الزمن، بل تقوم بتشخيص رؤيتها لهذا الزمن، بل يصدق أيضاً على تمثلنا للتاريخ نفسه، "فالمعرفة التاريخية لا تنفصل عن الطريقة التي تقود إليها"، والتاريخ ليس رصداً لزمن، إنه محاولة لاستخلاص مفهوم يعد الحدث الموصوف وجهه المرئي في الزمن.

استناداً إلى ذلك، فإن "الأثر التاريخي"، لا يصبح أثراً دالاً على ماضي إلا في اللحظة التي يدمر فيها طابعه الزمني من خلال استحضار الطابع اللازمني الخاص بالتفكير في الحدث"، لذلك، فالمؤرخ لا يعرض تفاصيل ماضي مودع في أحداث، بل يمثل لمعرفته بهذا الماضي، أي أنه يستعيد، من خلال السرد التشخيصي ذاته، القوة اليقينية التي يتضمنها المفهوم الدال على هذه الأحداث كما يتصورها هو، لا كما تتم في الواقع بالضرورة، وهو ما قد يفسر الغموض الذي يلف مفهوم التاريخ ذاته، هل هو مجرد سرد لمجموعة من الأحداث تتم في الزمن (شبيه في ذلك بالسرد التخييلي)، أم هو علم يبحث في هذا التتابع عن أحكام يودعها في مفاهيم؟ لسنا مؤهلين بما فيه الكفاية للإجابة على ذلك، ولكننا يمكن أن نؤكد مع ذلك أن التاريخ هو فعالية سردية تجمع بين العرض الحدثي الموصوف في الزمن وبين نشاط المفهمة اللاحق له.

إن الأمر يتعلق بالانزياحات التي تكشف عن نفسها في المفاهيم، وإسقاط أخرى تحيل على حالة من حالات التشخيص الممكن، وهي الصيغة المثلى التي تقودنا، كما سنرى ذلك لاحقاً، إلى استعادة ما مضى من خلال محكيات تفصل، لا من خلال مفاهيم تختصر وتوجز، إننا نقوم في هذا التقابل المركزي بالفصل بين "يقين مفهومي" هو كذلك في ذاته، لا من خلال استعمالاته وبين "احتمال سردي" يحيل على حقيقة ممكنة، أي الفصل بين ما يختصر ويوحد ويعمم ويرد المتعدد إلى ضرب من الوحدة، وبين ما يخصص ويلون، أي ما يحيل على الثقافي المخصوص، وبعبارة أخرى، إن الخير باعتباره مفهوماً هو واحد في ذاته، ولكنه متعدد في الزمنية التي تستوعبه وتمنح وجهاً مشخصاً في أحداث، كل الوقائع الدالة على الخير.

لذلك فالعلم لا يسائل إلا الزمن الفيزيائي، فهو يبحث عن حقيقة مجردة مودعة في الظواهر، أما السرد فيعشش في الزمن الإنساني الذي يولد وينمو ويتشعب ضمن ممكناته، إنه يكتفي برسم حدود وضعيات تشير إلى حقيقة ضمن حقائق أخرى ممكنة، وهو ما قد يفسر كون "الهويات" تبنى على مستوى الحكايات التي تستمد مضامينها من الخيال أو من حقائق الواقع، لا على مستوى المفاهيم المجردة، إن الحقيقة ليست في المفاهيم، بل في الخبرة الإنسانية التي يودعها الإنسان في حكمه وفي أمثاله وحكاياته، أي في الأشكال السردية

التي يتوسل بها من أجل "فهم" الحياة، لذلك تم الفصل بين المعنى وبين الحقيقة، فالمعنى واقعة ثقافية تبنى ضمن الممارسة، أما الحقيقة فتحتاج إلى شرح يعلل.

وهو تقابل يشير إلى ما يفصل الزمن في ذاته عن موقعه في الوعي الذي يدركه (زمن فيزيائي في مقابل زمن ثقافي): فالزمن يحضر في هذا الوعي في شكل ذكريات وحوادث ولحظات جميلة وأخرى حزينة، وكلها حالات تؤنسن الزمن وتنفخ فيه من روح الثقافة، إن الزمن خارج هذه المشاهد غير قابل للوصف، ولهذا السبب يشكل هذا التقابل مادة "المعرفة اليقينية" التي بشرت بها الفينومينولوجيا وحاولت وصفها من خلال الروابط الممكنة بين الوعي والظاهرة، فالوعي موجه دائماً إلى ما يوجد خارجه، إنه مشروط في وجوده بوجود الظاهرة الموضوعة للإدراك، وهو ما يعني أن الإحساس بالزمن يعد في واقع الأمر إحساساً بالوعي ذاته، كما يمكن أن يتسرب إلى تضاريس حياة موجودة في الانفعالات والأفعال والصفات ومجمل ما تصوغه التجربة الإنسانية وتصنفه ضمن ممكناتها.

وهو ما يدل، من جهة ثانية، على أن الوعي بالتتابع يقتضي التحكم في اللحظة، واللحظة، كما تكشف عن ذلك آليات السرد، ليست كماً زمنياً قابلاً للتحديد، إنها علامة على وجود فاصل بين أمداء محسوسة داخل متصل بلا شكل، أو هي، بعبارة أخرى، القدرة التي يتوافر عليها الوعي لإسقاط آت ممكن واستحضار سالف مضى، ويتعلق الأمر، في الحالتين معاً، بمفصل مركزي في سيرورة الإحساس بالزمن داخل متصل لا يمكن أن يحضر في الذهن إلا من خلال وحدات منفصلة (تماماً كما لا يمكن للمعنى أن يوجد إلا من خلال حالات الانفصال)، وهو ما يمكن تصنيفه لاحقاً ضمن التقابل بين طابع إيقاعي منبثق عن تقطيع يستمد مضمونه من الطبيعة، كما تتجلى في الأشياء والكائنات على حد سواء، وبين كلية "كونية" زمنية تعد نقيضاً لما يتسرب إلى الوعي ويستوطنه، باعتباره زمناً نفسياً من طبيعة خاصة.

وبعبارة أخرى، فإن مصدر هذا التقابل هو "سمة من السمات الخاصة بإدراك الزمن أي قدرة الفكر على التمييز بين حدين تقع بينهما فواصل، فالنفس تدرك من خلال هذا التمييز، أن هناك لحظتين ستكون الفواصل بينهما قابلة للعد"، وهذه الفواصل هي التي تحدد مضمون الإيقاعية من جهة، إنها تحدث شرخاً في المتصل الزمني، وتحدد الغايات السردية من جهة أخرى، فهي التي تمنح الفعل السردي القدرة

على اقتطاع جزئية من هذا المتصل وصياغته في قالب قصصي، فالفصل بين الظواهر وعزلها بعضها عن بعض يشير في جميع الحالات، إلى قدرة الذهن على التحكم في الكم الهلامي العديم الشكل عبر تصنيفه في أقسام وخانات متميزة في الوجود والاشتغال، أو هو، من زاوية أخرى، تحديد لموقع الذات داخل متصل بلا حدود ولا بداية ولا نهاية، فالتصنيف لاحق دائماً وليس معطى قبلياً.

وهو ما يحيل، بصيغة أخرى على مبدأ "التقطيع" باعتباره الآلية الوحيدة التي يجب اعتمادها من أجل الخروج من المبسوط اللامتناهي إلى ما يشكل وحدات قابلة للمعاينة، فلا شيء واضحاً ولا شيء ممكن الإدراك خارج ممكنات هذا التقطيع، والحاصل أن الكم الحدثي الذي ينتظم داخل التتابع الزمني لا يمكن أن يصبح دالاً إلا إذا كان يقود إلى صياغة "كيان مكتف بذاته"، هو حاصل التقطيع وحاصل الانزياح عن الامتداد اللامتناهي، إنه عالم موجود خارج الاسترسال الزمني، وهو ما يقوم به السرد من خلال عزل كميات زمنية معدودة وتنظيمها خارج هذا الامتداد، وهو ما يجد تبريره في مبدأ "المتصل" الذي يعرف في الفلسفة بأنه "الموجود في ذاته خارج العناصر التي تخبر عنه" (لالاند)، فالكل الهلامي لا يمكن أن يصبح دالاً إلا من خلال التقطيع الذي يمنح لهذا الكل شكلاً، تماماً كما هي الحال مع الأصوات التي "هي آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم بالتقطيع وبه يوجد التأليف"، منا يقول الجاحظ في بيانه.

وهذا الطابع مركزي في الطريقة التي نتصور من خلالها الزمن ونحدد بعض واجهاته، فهو الذي سيقود إلى خلق تقابل بين وجهين لسيرورة وجود الزمن وحالات انتفائه: فهناك من جهة مبدأ "الخلود المطلق" الذي يتحدد داخله الزمن باعتباره استعادة لكون بلا زمن، أو ما يمكن أن يحيل على حالة إيجاب مطلق يتحدد في ذاته لا فيما ليس هو، وهو ما يعني انتفاء الثنائيات القيمية التي تعد شرطاً لوجود الزمن واشتغاله، وهناك من جهة ثانية مبدأ "الفناء المطلق"، المرتبط من جهته بقيمة "التقدم المطرد" الذي قامت عليه النهضة الأوروبية، ويتعلق الأمر بإسقاط حالة من حالات زمن لا يتوقف أبداً، فالإنسانية موجودة ضمن زمن لا يحيل إلا على ما يتم داخله بشكل واقعي، فلا علاقة لعالمنا بما يمكن أن تفرزه الذاكرة من عوالم هي في جوهرها تعبير عن استيهامات "أنا" يؤرقها الخوف من المجهول الماضي والآتي على حد سواء.

ووفق التصور الأول لن يكون الزمن الأرضي سوى كم مستنسخ من زمن كلي من طبيعة مقدسة، ووجود الإنسان في الأرض لا يعبر إلا عن رغبة في التعريف بهذا الزمن الأصل الذي تنبعث منه كل الأزمنة الممكنة، فهو في ذاته "معدود" و"منته" إنه يقع بين "بياضين" لا زمنيين، ما قبل "الاستخلاف" وما بعده، أما التصور الثاني فيشير، على العكس من ذلك، إلى مبدأ "الوضعية" الذي يستعيد فيه الزمن طبيعته الفيزيائية من خلال احتضان الفعل الإنساني، باعتباره موجوداً في ذاته لا في علاقته بعالم آخر، إن الزمن في هذه الحالة هو ما يكشف عنه "المعنى" الذي تأتي به الممارسة الإنسانية ليصبح به ذلك مألوفاً في الوعي الذي يحتضن كل أشكال وجوده، ومن دون هذا المعنى لا يمكن الحديث عن وجود إنساني، فمع المتصل اللاعضوي تنتفي العلامات وتتلاشى الدلالات، وذاك عنصر مركزي في اشتغال الإدراك الإنساني ذاته، فتكسير المتصل شرط لكل معنى، والمدى المحسوس الفاصل بين حيزين هو مقياس لوجود كل زمن.

وقد يكون ذلك حاصل "خصائص" في المفاهيم القادرة على تفسير الظواهر، الطبيعية منها والإنسانية، استناداً إلى مكوناتها لا إلى الحكايات المصاحبة لها، إن المفهوم لازمني بطبيعته، وهو بذلك أداة مركزية في تنظيم المعرفة ومنحها طابعها التجريدي، لذلك، فمعادله المشخص هو وحده قابل للتسلل إلى ذاكرة الإنسان ووجدانه، لأنه يملأ فراغاً في الزمن، ويستعيد أحداثاً في الفضاء، هي وحدها ما يمكن أن يطمئنه على مستقبله: إنه يعرف من أين جاء، وهو بذلك أدرى الكائنات بمآله، إنه جزء من حكاية، أو فصل من فصولها، وبهذا المعنى سيكون السرد هو لحظة اللقاء الجديد بين "الطبيعي" و"الإنساني"، وهي لحظة تمت من خلال "تسريد" خبرة تعيش في المحكي وتأبى التحول إلى مفاهيم أو قد يكون السرد هو الذي دشن عودة الإنسان الجديدة إلى الطبيعة التي منها جاء، بما فيها حكاية التراب الذي منه خلق آدم، أو حكاية الماء الذي كان على وجه الأرض كلها، وهو ما تعبر عنه الأساطير المؤسسة في كل الثقافات.

وعند هذا الحد يبدو التمايز واضحاً بين سرد تاريخي يطمح إلى استعادة ما وقع "فعلاً" في شكل أحداث تتالى في زمن "فعلي"، وتتحول بذلك إلى مفاهيم تصف "التقدم" و"التخلف" و"الأزمة" وتكشف عن طبيعة الذهنيات كما تتجلى في الظواهر الاجتماعية التي تتحرك داخلها، وبين سرد تخيلي

يبني وقائع مطواعة لا تتقيد بحقائق زمنية قابلة للعد، إن الأمر يتعلق ببناء لعوالم المحتمل كما يمكن أن تتسلل إلى المتخيل بكل روافده الرمزية والاستعارية، إن الفاصل بين هذين الشكلين السرديين ليس بسيطاً، كما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فحقائق العالمين مختلفة في الوجود والاشتغال، والانحياز إلى هذا أو ذاك يكشف عن تصور للوجود الإنساني وللقيم المتداولة داخله، وهو ما سنحاول تحليله في الفقرة الثالثة.

عند هذا المستوى من التحليل نكون قد لامسنا إحدى القضايا المركزية الخاصة بالزمن وعلاقته بالسرد، فعلى الرغم من وجود زمن واحد يبدأ فيه كل شيء وينتهي، فإنه يعد في الوعي "أزمنة" تخترق الوجود وتنتشر في مسارات متنوعة، كما هو مثبت في كثير من السجلات الدينية والأسطورية، ونكتفي هنا بالإحالة عن موقفين كبيرين، هناك من جهة انحياز للدورية (aspect cyclique) باعتبارها الطبيعة الأصلية للزمن، فهي جوهره الذي لا يمكن تصريفه إلا فيما يقود إلى نقطة هي مركز الكون والحد الذي تنتهي عنده كل التناقضات (سنرى رمزية ذلك فيما سيأتي)، وهناك في المقابل تمسك بالخطية فهي وحدها التي تفسر "التقدم" نحو نقطة موجهة إلى أمام لا حد له، والدورية والخطية كلتاهما صفة لظاهرة فيزيائية موجودة خارجنا وخارج قدرتنا على إدراكها في ذاتها، إنهما تشيران إلى تصنيف خارجي من طبيعة ثقافية، لا حاصل بحث مخبري، وتقدير حجم الزمن يتم وفق طبيعة الثقافات التي تؤنثه.

وبعبارة أخرى، لا يمكن التعبير عن المظهرين معاً إلا من خلال ما يمكن أن يلتقطه السرد ويحتفي به: باعتباره مفصلة خاصة للزمن وهي السبيل الوحيد لاختراق المتصل وتسريب مظاهر الحياة داخله (التقابل والتشابه والاختلاف والتطور والتحلل)، بل قد تكون الحكاية داخل الزمن مصدراً لـ "شرعنة" لا يمكن تصورها خارج حدث أو انتماء يؤسس لنظام سياسي أو أخلاقي (العائلات الملكية، الأحزاب التاريخية الكبرى)، فقد يفيدنا التمثيل السردي في الكشف عن الأسس التي قامت عليها الأنظمة السياسية قديماً وحديثاً، هناك أنظمة تستمد وجودها من تفويض إلهي يحول القدسي إلى نسب هو الواسطة المثلى بين الأرضي والسماوي (ملوك أوروبا قديماً وملوك العرب حديثاً)، وهناك أنظمة ديموقراطية حديثة تستمد شرعيتها من مفاهيم من قبيل الديموقراطية والعلمانية والفصل بين السلطات،

باعتبارها مبادئ قارة يقوم عليها النظام السياسي، وهي شرعية مستمدة من شعب يمارس حقه في اختيار من يحكمه من خلال الاقتراع العام لا استناداً إلى قصة تروي أصولاً قديمة، فهذه المفاهيم وحدها تشكل ثوابت الأمة التي يتم وفقها التناوب على السلطة، إنها أنظمة بلا حكايات، لقد قامت نتيجة ثورة تمت في جغرافية الأرض وتاريخها، لا استناداً إلى مقدس يستمد قيمته من السماء.

وقد يكون هو الأساس الذي يقوم عليه نظام اجتماعي موجود خارج الاستقطاب الطبقي الذي يصنف المجتمع في شرائح اجتماعية توحدها أو تفصل بينها المصالح، فالاستقطاب الاجتماعي ليس عمودياً فقط، إنه أفقي أيضاً، كما يتضح ذلك من التقابل بين من ينتمي إلى "الشرفاء" وبين من يصنف ضمن "العوام" فالشريف والعامي ليسا مفهومين مجردين، بل دوران قيميان يضمان داخلهما ممكنات وجودهما، فالشريف وظيفة اجتماعية وروحية مستمدة من قصة ممتدة في تاريخ طويل هو مزيج من البركة والتقوى والأصل المقدس الذي ينتهي إلى نقطة زمنية مؤسسة، أما "العامي" فعار من كل غطاء إنه موجود في زمنية من دون مضمون، إنها زمنية دنيوية بلا قصص، وفي الحالتين معاً، فإن ما يحدد مضمون "الشريف" ومضمون "العامي" هو وجود قصة أو غيابها.

ويستمد هذا التداخل بين القدسي والدنيوي مصادره الأولى من التداخل بين إيقاعات تتم في الطبيعة وأخرى يكشف عنها السرد من خلال مفصلته للزمن، فقد لا يكون السرد في "الدورية" سوى صدى لما يجري في الطبيعة وفي الإنسان، إن الطبيعة تشتغل وفق إيقاع دوري يتحقق في حالات التكرار: تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول والمواسم الفلاحية، وحالات الخصب والجفاف والكوارث، فكل ما في الطبيعة موجود من خلال حالات تواتر تعيد إنتاج نسج متشابهة في ذاتها، لكنها مختلفة في الزمن، بل إن مصدر ألفة الطبيعة في وعي الإنسان ذاته هو تجددها من خلال التكرار فيها، فهي تعيد إنتاج نفسها وفق منطق دوري يكون الزمان فيه شبيهاً بالدائرة التي لا تتوقف عن الدوران حول نفسها، كما تشير إلى ذلك الرمزية المرتبطة بالدائرة، فالدائرة تحيل على الإتقان والكمال المطلق والزمن الذي لا يتوقف عن الدوران إلى حين انكفائه على نفسه وتوجهه نحو مركز يستوعب الحياة ضمن عوالم بلا زمن، على أن هذه التكرارية ليست في الطبيعة وحدها، إنها تشمل الوجود الإنساني نفسه، فتنظيم التجربة الإنسانية خاضع

لتوزيع ثابت يستوعب الوظائف والصفات التي تتحقق من خلال طقوس يومية متواترة (النوم والأكل والخروج للعمل والعودة والزواج والطلاق وغيرها من البرامج الحياتية اليومية)، ومن خلال هذه الطقوس نتعرف على "الهوية" الثقافية لمجموعة بشرية ما، ووفقها تنظم التجربة الفردية وتتحدد العلاقات الاجتماعية أيضاً، بل لا يمكن لحضور الزمن في الوعي أن يتم إلا من خلال "المحطات" الزمنية التي تتسرب إلى الإيقاع البيولوجي للإنسان (الإفرازات الجسدية الدائمة)، فحالات الوجود الموصوفة أعلاه تعد جميعها "مواقع زمنية" تفرغ فيها التجربة الإنسانية، ومن خلالها تفهم وتؤول ويعاد إنتاجها وفق الإيقاع نفسه، إن التكرار هو وليد برمجة مسبقة للكون يعد الإنسان عجلتها الدالة على الحركة والتعاقب في الزمن.

وما هو أساسي في سياقنا لا يتعلق برصد حالات التكرار في الطبيعة، فذاك أمر محايث لها وجزء من جوهرها، بل يحيل على وقع ذلك في الوعي الذي يستوعب هذا التكرار باعتباره محاكاة لشيء آخر غير ما يبدو في الظاهر، لقد استوعبت الذاكرة الإنسانية هذه الإيقاعية المتكررة في أشكال رمزية وأودعتها في محكيات بالغة التنوع، في الأساطير والملاحم والخرافات والحكايات الشعبية والأمثال، لقد تحول الإيقاع الطبيعي، من خلال الوصف السردي، إلى خاصية من خاصيات اشتغال الكون لحظة انبثاقه من العدم أو العماء وتشكله في الموجودات، ولحظة عودته إلى "حاضرة الله"، كما يقول القديس أو جستينوس، أو إلى "الدار الآخرة" كما تشير إلى ذلك الأدبيات الإسلامية، وفي جميع الحالات، فإن الكون وفق التصور الدوري، مبرمج بشكل مسبق في هذه الإيقاعية ليكون حكياً يخبر عن حقيقة مفهومية هي "القدرة على الخلق والعدم"، المؤسسة للزمن، فنحن لا يمكن أن نتعرف على جوهر هذه القدرة إلا من خلال حكايات، وهي ثيمة في كل الديانات، فالله لا يمكن أن يرى، والدليل على وجوده ما تراه العين في الطبيعة بكل عناصرها.

ولقد تسرب هذا التكرار في الطبيعة وفي إيقاع تفاصيل الحياة اليومية إلى عوالم أخرى من طبيعة رمزية، لقد أصبح خاصية من خاصيات ما يصنف عادة ضمن الطقوس المقدسة، فأفعال الأرض ليست أصلاً في ذاتها، بل نسخة من غيرها، إنها ليست سوى صورة أو شكل مستقطع من أصل ثابت موجود خارج الزمن وخارج تأثيراته، إنها بذلك تحاكي أفعالاً

مقدسة تنتمي إلى زمن من طبيعة أخرى، فالتكرار في الطبيعة، وفق التصور الدوري للزمن، ليس عبثياً، إنه يكشف عن حقائق لا تراها العين، أو تسللت في غفلة منها إلى دهاليز لا شعور "أنا" لا تعرف موضوعها دائماً بشكل واع، وما هو ثابت في هذه الحقائق أنها لا يمكن أن تستقيم من خلال مفاهيم، فالمفاهيم لا زمنية بطبيعتها، في حين تحتاج هي إلى شكل يستعيد الإيقاعية داخلها، إن السرد هو المؤهل وحده للقيام بذلك.

وبناء عليه، يعد الطقس الذي يتجلى من خلال هذه الإيقاعية "احتفاء يعود بالإنسان إلى أصوله الأولى، كما هي مبثوثة في الأساطير المؤسسة، إنه يقوم بتكرار فعل مقدس قامت به الآلهة من قبل"، وهو ما يعني أن "التكرار الطقسي هو عودة دائرية للزمن، عودة ذاك الذي يعد نقيضاً للتغيير الملازم للمآل"، وهو أمر يفسر من خلال سلوك الإنسان البدائي نفسه (الإنسان القديم)، "فلم يكن بمقدور هذا الإنسان أن يتصور وجود فعل لم يقم به كائن آخر ليس من فصيلة الإنسان، فما قام به هو سبق أن قام به غيره"، في زمن سابق أو في فضاء مقدس بلا زمن، بل "إن الواقع ذاته ليس كذلك إلا إذا كان محاكاة لنموذج سماوي، وهو بذلك جزء من رمزية تستوعب المدن والمعابد والمآثر باعتبارها مركزاً للكون".

ومع ذلك فالمركز ليس نقطة فضائية موجودة في ذاتها، إنها كذلك لكونها أقرب نقطة إلى السماء، أو هي الكوة التي نطل من خلالها على العالم الآخر، وهو ما يتحقق، في التقليد الإسلامي، من خلال رمزية مكة وموقعها في وجدان المسلم، وهو أمر يثبته تأويل بعض النصوص الدينية المنسوبة إلى الرسول أو المستوحاة من النص القرآني، فقد فسر الحديث النبوي التالي: "إن الحرم حرم مناء من السماوات السبع والأرضين السبع"، بأنه دلالة على الموقع "المركزي" لمكة في الفضاء الأرضي، وارتباط هذا المركز بمركز سماوي هو الفضاء الذي يوجد فيه العالم الآخر، "فمعنى كلمة مناء قصده وفي حذاء، و"المنا" مقصور يوزن به.. يقال داري "منا" دار فلان أي في مقابلتها.. ومعنى هذا الحديث الشريف أن الكعبة المشرفة هي مركز الكون لأن القرآن الكريم يقابل دوماً بين الأرض والسماوات على ضآلة حجم الأرض إذا قورنت بضخامة السماء، وهذه المقابلة لا يمكن أن تكون إلا إذا كان للأرض موقع خاص في مركز الكون".

والحاصل أن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا فضاء مقدساً، فهي التي احتضنت الأشكال الزمنية الأولى الدالة على حالات استخلاف يبدأ معه وجود الإنسان في الأرض وفيه ينتهي، لقد آوت آدم وزوجه عندما هبطا من السماء إلى الأرض، وهي بذلك النقطة التي انتشرت انطلاقاً منها أشكال الحياة على الأرض، وهي ما يفسر اعتقاد المسلم في موسم الحج إنه في حضرة زمن آخر غير الزمن الأرضي المألوف، وهو أمر مرئي في مجمل الطقوس الحجية، بما فيها تكرار أفعال يفترض أن بعض الرسل قبله قاموا بها، وبما فيها أيضاً تخلصه من الملابس العادية وارتداؤه قطعة قماش بيضاء دلالة على عودة إلى أصل أول خارج كل وسم قيمي أو دلالي، وبناء عليه، فإن المؤمن يقوم في موسم الحج باستقطاع جزئية زمنية من حياته ويدرجها ضمن لحظة مقدسة يتطهر فيها ويولد من جديد، تماماً كما يتجدد الكون كل سنة، وكما تتجدد الإنسانية من خلال الطوفان والكوارث الطبيعية التي تقتلع كل شيء في طريقها.

وهو أمر تؤكد أيضاً الأساطير المتعددة التي تتحدث عن طوفان يقتلع في طريقه كل شيء ويغرق الأرض ومن عليها وسط ماء يعم كل أرجائها عدا قمة جبل، أو رأس شجرة (الاتجاه العمودي إلى أعلى دال في كل الرمزيات على سمو ورفعة وتميز)، وتشكل أسطورة الطوفان هاته إرثاً كونياً تكاد تشترك فيه البشرية كلها، مما يحيل على ثيمة لها موقع خاص في وجدان الإنسان الذي يبحث عن تطهر دوري، وهو التفسير الذي تبنته كل التحليلات التي جعلت الطوفان "واقعة" تخلق فيها بشرية جديدة بعقيدة تلغي ما قبلها، من دون أن يعني ذلك أننا نلغي من حسابنا إمكانية كون هذا الطوفان هو إشارة بشكل ما إلى حادثة غرق فعلي تم في مكان ما حولتها المخيلة بعد ذلك إلى طوفان جارف، ومع ذلك، لا قيمة لهذا الماضي "التاريخي" أمام ما يمكن أن تقوله المضامين الجديدة التي جاءت بها الأساطير، فهي وحدها تخبر عما لم تستطع الوقائع التاريخية أن تقوله، ويتعلق الأمر بـ "رغبة" ما لم تتحقق أو تحققت بشكل غير كاف.

استناداً إلى ذلك، لا يمكن استيعاب الدورية والخطية إلا باستحضار قوانين السرد ونمط بناء الحكايات داخلها، فوفق هذه القوانين يتم توزيع الزمن وتأثيثه بوقائع قد تكون من صلب التخييل وعوالمه، أو قد

تكون مستمدة من حقائق لا تعيش إلا في المفاهيم التي تشكل مضمون العلم، يتم ذلك في الحالة الأولى من خلال النظر إلى المحكيات باعتبارها أداة مثلى "لمعرفة" واقع موجود من خلال محاكاته لواقع مقدس هو الأصل الذي جاء منه الزمن ونحوه يسير، ويتحقق في الحالة الثانية من خلال تخليص الدفق الواقعي من كل الأزمنة التي تتم خارج تاريخ لا يمكن التأكد من وقائعه، فمحكيات هذا التاريخ وحدها قادرة على بلورة مفاهيم تكشف عن حقائق الواقع، لذلك لا نحتفظ إلا بالمحكيات التي قد تمكننا من استعادة جزئية واقعية، وتسهم، تبعاً لذلك، في بناء معرفة وضعية تدفع بالحكايات المؤسسة إلى التراجع، وهو الأمر الذي لا يمكن إدراك جوهره إلا من خلال تحديد جوهر الإيقاعية باعتبارها الشكل الظاهر للطابع الطقسي للتجربة الإنسانية.

لذلك لا علاقة بالقضايا التي تثيرها "الدورية" و"الخطية" على حد سواء بالكم العددي للزمن، ولا بوجهته وبدايته ونهايته، كما يمكن أن يوحي بذلك المظهر الخارجي لهذا التقابل، بل لها علاقة بالتصورات التي نملكها عن الوجود الإنساني ومآله: إن الزمن دائري في ذاكرة الشعوب التي ترى في ماضيها وحده نقطة النهاية والبداية معاً، فهي تستعيد كل ما مضى من خلال نسج حكايات تصل البداية بالنهاية، إن "الحقيقة" موجودة في المحكيات الدينية وأشباهها لا فيما يمكن أن تقوله وقائع التاريخ، فبداية التاريخ محددة في السقف الديني الذي يحتضن وقائعه ويؤولها وفق غاياته، فإذا كان هناك من تشابه بين الأديان في تقدير قصة الخلق، فإن مصدره هو "مفهوم الخلق" ذاته لا القصص التي تروي تفاصيله.

والزمن خطي في الثقافات التي تمجد التاريخ وتنظر إليه باعتباره مصدر الحقيقة كلها، فالوقائع تودع في المفاهيم لكي تتخلص من تفاصيل "المحكي" وترده بعد ذلك إلى جوهره المعرفي المحض، فلا قيمة للمحكيات إلا إذا كانت تقود إلى حقيقة وضعية يمكن تقدير مضمونها، لذلك لا حد للزمن ولا نهاية للتاريخ في ذاته، إنه فيما يمكن أن يأتي به العلم من تقدم مطرد لا يتوقف، أو ما قد يسببه من كوارث قد تضع حداً للحياة على الأرض، وهي الحلة التي تمثلها المجتمعات الغربية التي اختارت العلمانية مصدراً لقيمها، وأقصت بذلك من المجتمع عوالم المحكيات المرافقة للدين.

ويحيل هذا التقابل، في واقع الأمر، على تصورين مختلفين للتاريخ واشتغال الزمنية داخله، هناك من جهة موقف تقليدي تصنف ضمنه كل الرؤى

التي لا تؤمن بوقائع التاريخ ولا تكترث بطابعها الوضعي، وتكتفي بالمحكيات التي تحل محله، فهي الأداة الوحيدة التي يمكن من خلالها تفسير كل الوقائع الدالة على الوجود الإنساني، ماضيه وحاضره ومآله، فاستناداً إلى المحكيات وحدها ينظم الإنسان تجربته الفردية والجماعية على حد سواء، ففي عمل الطبيعة والممارسة الإنسانية المتكررة "يخلق الكون من جديد كل سنة"، في انتظار العودة إلى أصل مطلق بلا زمن، وقد يكون هذا من الأسباب الرئيسية التي أدت إلى الخلط الدائم بين وقائع التاريخ وبين الحكايات المصاحبة لها عندما يتعلق الأمر بالتأريخ لعقيدة ما، فعادة ما يتم المزج بين الوقائع التي يمكن التأكد منها بوقائع هي من صلب المقدس غير الخاضع لقوانين الأرض.

وتلك هي الزاوية التي نستطيع من خلالها التمييز بين السرد التخييلي وبين سرد وقائع موجودة في تاريخ وضعي، فالسرد التخييلي قائم على الممكن والمحتمل، إنه يستمد مضامينه من عوالم ممكنة تبنى استناداً إلى التفاصيل في الحياة وفي النفس وفي الوقائع، إنها بذلك تنحاز إلى المعيش الإنساني، كما يمكن أن يتسلل إلى "الصفات" و"الأفعال" اليومية، وبعبارة أخرى، إنها تبني عوالمها استناداً إلى كل ما يمكن أن يرفضه التاريخ ولا يلتفت إليه، أو مما يمكن أن تضيفه الذاكرة إلى الوقائع لغايات غير تاريخية، يتعلق الأمر في جميع الحالات بجزئيات معرضة للنسيان، فـ "الزمن مبسط كبير"، كما يقول فسيلوفسكي، لذلك فالمؤرخ ينطلق من الواقعة التاريخية التي لا يمكن أن تحدد إلا ضمن المرجعيات الزمنية التاريخية المعروفة، أما السرد التخييلي فيستند إلى "حدث مصطنع" يستمد زمنيته من الوجدان أو من سجل لا يكترث لمرجعه الزمني.

وهذه المضافات هي التي أعاد من خلالها عمرو خالد، الداعية المصري الشهير بناء تاريخ جديد للإسلام، فهو في وعظه لا يحتفظ من الوقائع سوى بإطارها الزمني الصريح (المرجعية التاريخية المعروفة)، أما ما عدا ذلك فإن الأمر يتعلق بانفعالات يسربها إلى تفاصيل حياة شخصية شبيهة في الواقع بشخصيات السرد الروائي، وهي بذلك لا تحيل على "شخص" في التاريخ، بل على صورة نمطية تنتزع من زمنية مجسدة في العقيدة وتدرجها ضمن ممكنات التخييل وآفاقه الرحبة، إنها أحداث مضافة إلى وقائع التاريخ لا يمكن أن يؤمن بها سوى المؤمن، فلا وجود للانفعالات في الوقائع التاريخية، فـ "كمية" "التوتر" و"الإحساس

الجياش" و"الاندفاع" و"الشعور بالحزن أو الألم أو الندم" لا توجد في "المواقف الكبرى" و"الأوصاف العامة" إنها تستوطن الشقوق الدقيقة والخيوط الرفيعة التي لا تطالها عادة يد المؤرخ تثير اهتمام الباحث في القضايا القيمية الكبرى.

ومع ذلك، فإنها قوة ضاربة في خطاب الوعظ الديني لهذا الداعية، فهو يقوم من أجل استثارة هذه الطاقة الانفعالية، بإعادة صياغة المشاهد الموصوفة من قبل السارد الأول (كعب بن مالك وهو يحكي تفاصيل موقف الرسول منه يوم تخلف عن غزوة من الغزوات مثلاً) وفق غايات جديدة هي "تأويل" و"قراءة" فيما تقوله "الملامح المتخيلة" المتخيلة لا ما ترويه الوقائع"، إنه في واقع الأمر لا يكتب تاريخاً تؤكده الوقائع، بل يخلص المعتقد الديني من تاريخيته من خلال ربطه بزمنية مقدسة لا تكترث للوقائع التي يلتقطها المؤرخ.

وهناك من جهة ثانية تصور حديث لا يثق بشيء ثقته بحقائق التاريخ ودورها في بلورة وعي عقلاني بالوجود استناداً إلى حقيقة وضعية، لذلك لا تحضر المحكيات فيه إلا في شكل نصوص تصنف عادة ضمن ما يستجيب لمتعة فنية، إنها إغناء للخبرة الفردية والجماعية وتوسيع لآفاقها وليست تفسيراً للحاضر اعتماداً على معطيات ماض ولى إلى الأبد، إن الواقع موجود خارج سلطة المحكيات، إن المحكي موجود في أرشيف الذاكرة لا في تفاصيل اليومي: هناك فصل صريح بين زمن ديني يمارس في الكنائس، وبين زمن واقعي تحتكم إليه المؤسسات الدستورية.

وهي فواصل يمكن تلمس جذورها في التمييزات التي تقيمها نظريات الإبيستمولوجيا المعاصرة، فهي تفصل بين ثلاثة قطاعات فكرية مختلفة، هناك المعرفة وهناك العلم، وهناك العرفان، فالمعرفة تتحدد من خلال سلسلة من الملفوظات التي تقرر أو تصف موضوعات من المجتمع أو الطبيعة، وتصنف بذلك ضمن الصواب والخطأ، أما العلم فيعين قطاعاً مخصوصاً داخل هذه الغرفة، فهو جزء منها، ولكنه يتحدد من خلال لغة تخصصه وتجربة تصدق على نتائجه أو تفندها، في حين يصنف العرفان باعتباره مجموع المعارف التي يستعين بها الفرد من أجل تنظيم تجربته والتصديق على خبراته وضمان تداولها داخل مجموعة بشرية ما، أو هو ما يطلق عليه إيكو الموسوعة التي تنتظم داخلها كل العناصر المشكلة للثقافة وتصنف وفق قوانينها، يتعلق الأمر بسلسلة لا تنتهي من الحكايات والأساطير وأقوال

العرافات والحكماء، وكذا مجموع الأشكال الرمزية التي تؤثث المعيش الإنساني بما فيها عوالم المتخيل، وهو بذلك لا يصنف ضمن الخطأ والصواب، لأنه يبني حقائقه خارج مقتضيات حكم المعرفة وحكم التجريب العلمي الخالص.

ويمكن إدراج هذا الثالوث ضمن ثنائية أكبر تفصل بين ما ينتمي إلى "اليقين المعرفي" الذي يأتي من التجربة العلمية باعتبارها مصدراً لكل الحقائق، وبين "محتمل" يبني حقائقه استناداً إلى ممارسة مفتوحة على كل ما تفرزه التجربة الزمنية وتحتفي به، إن الفاصل بين الحدين هو الفاصل بين "حقيقة موضوعية" تبنى في انفصال عن "أهواء" الذات، وبين "حقيقة محتملة" لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال التحديدات الدلالية المضافة التي تتطور على هامش النفعي وضداً عليه في غالب الأحيان، إنها تتطور خارج حدود المنطق وخارج آليات البرهنة العقلية، ولا يتردد جل الباحثين في تصنيف هذه المعارف ضمن عوالم الحكايات، أي المعرفة التقليدية، فالشكل الوحيد الممكن لهذه المعرفة هو "الشكل السردي" إن الأمر يتعلق بسلسلة من المعارف المنتشرة في الحكايات كما يمكن استثارتها من الماضي القريب أو البعيد على حد سواء، وهي معارف تؤدي دوراً رئيسياً في حياة الشعوب ذات الثقافة التقليدية، فالعلم عندها لا يحضر في اليومي إلا في شكل منتجات مستوردة.

صحيح أن الحياة الإنسانية لا يمكن أن تستقيم إلا استناداً إلى هذا التوزيع الثلاثي، فالمعرفة والعلم والعرفان أنشطة من صميم الوجود الإنساني وتعبير عن تعدد مظاهره وأشكال حضوره في الزمن، ومع ذلك، قد تجنح تجليات هذا الوجود إلى التعبير عن نفسها من خلال مظهر واحد يكون هو التعبير الأسمى عن الحالة الحضارية لمجموعة بشرية ما، فقد تميل هذه المجموعة بحكم عوامل لا مجال للتفصيل فيها، إلى تنظيم تجربتها استناداً إلى ممكنات قطاع واحد من القطاعات الثلاثة، وهو ما نعبر عنه أحياناً من خلال وصف المجتمعات الغربية مثلاً بـ "المادية" وغيرها بـ "الروحية"، وهو تصنيف لا معنى له، فلا وجود لشعب (إلا في حالات القبائل المنفية في قلب الأدغال) يعيش وفق نمط واحد كأن لا تعرف الأولى سوى المادة ولا تعرف الثانية سوى ما يأتي من الروح، إن الأمر يتعلق بدرجات حضور هذه أو تلك، ومع ذلك يمكن القول إن هناك جزءاً كبيراً من البشرية ما زال يعتمد في تنظيم خبرته ويفسرها استناداً

إلى الأشكال السردية التقليدية، إلى الحد الذي يقود في أحيان كثيرة إلى إلغاء ما يمكن أن يتسرب إلى الحياة من أحكام تبلورت في أحضان معرفة وضعية صريحة، وإلى هذه الفئة تنتمي الشعوب التي تشكل الفضاء الثقافي العربي الإسلامي، فالسرد حاضر في طريقة تنظيم تجاربها، وحاضر في تصورها للزمن والوجود والخلود والفناء، بل يعد عنصراً أساسياً في شرعنة الأنظمة الاجتماعية والسياسية، فمن خلال الحكاية يؤول السلوك ويحكم عليه ويصنف ضمن الصالح أو الطالح، كما لا حظنا ذلك أعلاه، إن درجة التقدم والتخلف تقاس بدرجة حضور الحكي في تفاصيل الحياة اليومية.

وأنماط ظهور البطل دليل على ذلك، فلن يكون بطلاً إلا من خلال الحكاية التي لا تكتفي بتفصيل القول في سيرة البطولة عنده، بل تأتي من محيطه القريب أو البعيد بكل العناصر التي تمهد لمجيئه، "فالحكايات الشعبية تحكي ما يمكن أن نسميه التشكل الإيجابي أو السلبي، أي انتصارات وإخفاقات مبادرات الأبطال، وتقوم هذه الانتصارات أو هذه الإخفاقات إما بإضفاء الشرعية على مؤسسات المجتمع (وظيفة الأسطورة)، وإما بتمثل نماذج سلبية أو إيجابية (أبطال سعداء أو تعساء)، وإما بالإدماج في المؤسسات القائمة (خرافات وحكايات)".

لذلك، فإن التقابل بين الحدين يمتد ليشمل طبيعة الحقائق التي يبنيها كل شكل على حدة، فعلى عكس ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فإن حقائق المحكيات ثابتة ومطلقة، ولا أحد قادر على إلغائها أو نفيها، لأنها تتطور ضمن زمنية هي من صلب عوالم ممكنة تبنى داخل زمن التخيل لا وفق إكراهات الزمنية التاريخية، كما لا حظنا ذلك في الفقرة الثانية من هذا البحث، فما يقوله السرد التخييلي موجود خارج خانات الخطأ والصواب، أما حقائق التاريخ وحقائق العلم والمعرفة فهي إفراز لما تقوله وقائع خاضعة لمقتضيات زمن معلوم وقابل للعد.

إنها حقائق نسبية ويمكن تصحيحها أو تعديلها أو نفيها، إنها نسبية ولا تبنى كما هي الحال في الأولى وفق استقطاب مانوي يفصل الخير عن الشر.

والأمر لا يتعلق بحكم يسفه النشاط السردي ويزدريه، إن الأمر عكس ذلك، فالسرد جزء من الحياة ومعيار من معايير وجودها، إن للقضية وجهاً آخر، هناك في حقيقة الأمر تقابل بين شكلين سرديين، هناك شكل

سردي من طبيعة فنية يقوم بترويض للزمنية الإنسانية ويضعها خارج الوجود الواقعي بكل تعقيداته في شكل محكيات تخيلية يتعامل معها الناس باعتبار طابعها ذاك لا باعتبارها واسطة نحو عالم آخر، فالسرد مقترن في هذه الحالة "بالرغبة في الهروب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي، وهو ما يجعل السرد يقوم بوظيفة استشفائية"، أو يعبر عن رغبة في تحصين الذاكرة الفردية بإدراجها في الذاكرة الجماعية القادرة وحدها على التسلل إلى الزمنية الإنسانية، إننا من خلال هذا الشكل السردي "نقوم بجولة خارج الحياة"، بحثاً عن راحة نفسية لا يمكن أن تتحقق في واقع يتميز بالتعقيد، وسيكون السرد في هذه الحالة محاولة لتوسيع آفاق التجربة الفردية.

وهناك شكل سردي آخر حبيس زمنية متخنة بتخييل جامح يخترق "الواقعي" ويدرجه ضمن زمنية أخرى غير تلك التي تتحقق فيها أفعال الحاضر، إنه يدرجه ضمن سلسلة من الإحالات الحكائية التي نفسر من خلالها الممارسات السلوكية اليومية في كل تفاصيلها، إن الحكايات ليست مضافاً أو انزياحاً عن واقع، كما هو الأمر مع السرد الروائي، بل هي جزء من الحياة وعنصر مركزي فيها كما يمكن معاينة ذلك عند الشعوب التي ما زالت ترزح تحت نير التقليد: يقوم الوعظ الديني مثلاً في جوهره على الحكايات، فكل فعل حاضر لا يمكن أن يفسر إلا من خلال استحضار نموذج سابق عليه ينتمي إلى زمنية مقدسة، أو سبق أن قام به أشخاص يتمتعون بقدر كبير من القدسية، إن الأمر يتعلق بتسريبه لكميات زمنية قديمة هي وحدها القادرة على تفسير مضمون الزمن المعاصر، وهو ما يعني أن سلطة الحكم وقوته ليستا مستمدتين من حيثيات الفعل في ذاته، بل من ذاكرته الماضية، يكفي أن يكون هذا الفعل شبيهاً بفعل سابق ليصنف ضمن المأمور به أو المنهي عنه.

وتلك هي القوة الضاربة للسرد، وذاك مصدر طاقات التأثير داخله، فهو ليس حجاجاً يعتمد المنطق في بناء حقائقه، بل يستند إلى المحتمل الذي يبني عوالمه خارج سلطة الزمنية الواقعية، لذلك فهو لا يبشر بحقيقة قابلة للتصديق، بل يبني عالماً هو مرجع ذاته ومرجع حقائقه، وهو ما يبدو جلياً عندما نحاول أن نقارن بين شخصيات من التاريخ وأخرى من التخييل، فالشخصيات خاضعة لقوانين الزمنية التاريخية، وهي بذلك محط اختلافات في التقدير والحكم، أما الثانية

فواحدة في ذاتها وموجودة خارج كل الأحكام التصديقية.

فلا أحد يشكك مثلاً في عنترة الذي تروي عشرات الحكايات تفاصيل حياته، فهو البطل العبسي، الفارس العبد الأسود الذي تمرد وقاتل من أجل عبلة ابنة عمه، وهو بالإضافة إلى ذلك، مصدر لرمزية غنية تحيل في واقع الأمر على حياة العبيد كلهم لا على عنترة العبد وحده، وتشكل هذه الحياة "عوالم حقيقية" لا تعتبر قصة عنترة داخلها سوى حكاية ضمن آلاف الحكايات التي نسجت حول حياة العبودية، أما ما يقوله التاريخ عنه حقيقة، فذاك أمر آخر فقد يشكك في كثير مما قالته هذه الحكايات، بل قد يشكك في وجود عنترة بنفسه، ومع ذلك، سيظل عنترة حاضراً في ذاكرة الملايين المقهورة أكثر من حضور شخصيات واقعية فيها، فعنترة بطل لازمني، أما الشخصيات الواقعية فمحكومة بالموت.

ومن الطبيعي، وفق هذا التصور، أن يكون المحكي "سلطة مطلقة" ففيه ومن خلاله وعبر ممكناته القصصية تأتي الأجوبة وتصاغ الحلول وتحدد مصائر الأفراد والشعوب والكون كله، بل إن الأسئلة ذاتها لا يمكن أن تصاغ إلا ضمن ما تبيحه حكاياته، فالبداية قصة (الخلق) ولن تكون النهاية سوى قصة موازية (القيامة)، ومن الأولى إلى الثانية ليس هناك سوى قصص تحكي سيرة الله في السماء وسيرة مخلوقاته في الأرض فيما يشبه الترابط الوثيق بين النموذج الزمني الكلي المعد لاستيعاب تفاصيل مغامرات أبطال بعضهم يفسد في الأرض وبعضهم يصلح ضمن حالات استقطاب ثنائي هو مبرر الزمن وغاياته الأولى.

استناداً على ذلك، لا يمكن استعادة الزمنية الوضعية إلا من خلال تخليص اليومي من المحكيات التي تكبله وتشده إلى الماضي، إننا لا نرفض السرد، فهو جزء من وجودنا، ولكننا نود استعماله باعتباره أداة لإغناء الخبرة وتوسيع آفاقها، لا واسطة نحو عالم آخر، أي أداة للتبرير والتأويل والشرعنة.

المصادر

1 -paul riceur temps et recit 3 ed seuil 1985 p 33

2 -المرجع نفسه ص 22.

3 -المرجع نفسه ص 34.

4 -المرجع نفسه ص 435.

5 -المرجع نفسه ص 435.

6 -paul riceur temps et recit 1 ed seuil 1983 p 111

7 - jean dubois et autres dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ed larousse– bordas her 1999 concept

8 -paul ricour temps et recit 1, p111

9 -المرجع نفسه ص 117.

10 -المرجع نفسه ص 17

11 - karlheinz stiele; l histoire comme exemp;e l exemple comme histoire poetique 1972. P178

12 -المرجع نفسه ص 179.

13 -paul riceur temps et recit 3 ed seuil 1985 p 262

14 -formes simples

15 -paul riceur. Temps et recit 3 ed seuil. 1985, p 262

16 -paul riceur. Temps et recit 3 ed seuil. 1985, p 262

17 -المرجع نفسه ص 262

18 -الجاحظ: البيان والتبيين، الجزء الأول، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت، 1990، ص

19 -mircca eliade; le mythe de l eternal retour, ed folio 1969, p 16

20 - serge carfantan; philosophie et spiritualite, 2003, http; // cours/ /sergecar, perso, neuf, fr

21 -mircea eliada; le mythe de leternel p 16

22 -المرجع نفسه ص 17

23 -زغلول النجار: الإعجاز العلمي في السنة النبوية، الجزء الثاني، دار نهضة مصر، الطبعة السادسة 2006، ص 47.

24 lw mythe de l eternal retour p 17-

25 -سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، سورية: 2007، ص 132.

26 -فضلنا تعريبه بالعرفان، على الرغم من علمنا بعدم دقة ذلك، فالعرفان اصطلاح صوفي دال على المعرفة التي مصدرها الذات، غير أننا لسنا بعيدين في التعريف الذي قدمناه عن هذا الوصف، الأمر يتعلق بمعارف لا تخضع للمراقبة العلمية.

27 f; lyotard; la condition postmodeme, ed minuite 1979, p36-

28 -المرجع نفسه ص 38.

29 -المرجع نفسه ص 38.

30 -أمبيرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي 2005، ص 142

31 -المرجع نفسه ص 188.

نماذج من القصة السورية
قصة المهمة للقاص زهير جبور

د. حمدي الموصلّي*

كنا قد تحدثنا سابقاً عن الاغتيال السياسي في مبدعات الأدب والفنون العربية ومنها المسرح العربي واليوم نتابع دراستنا عن الاغتيال في القصة العربية ونأخذ أنموذجاً قصة (المهمة) للكاتب السوري زهير جبور.

المهمة: القصةُ الخامسةُ في الترتيب العام لقصص المجموعة المكونة والمؤلفة من ست عشرة قصة قصيرة وقد عنونت تحت اسم "الأزرار" للكاتب السوري القاص زهير جبور. إصدارات اتحاد الكتاب العرب بدمشق. لعام 2000م.

- سأقرأ القصة بعيداً عن القراءة النقدية المتعارف عليها من حيث البناء الفني والأسلوب، ومنظومة الأفكار المكونة واللغة والشخصيات وغير ذلك.

بل من خلال رؤى تعتمد على **سينوغراف الحدث** أو ما يعرف **بجملة أو منظومة الأدوات** المشكّلة للحدث الرئيسي وما يتفرع عنها من أحداث فرعية مؤثرة فيه، أو هامشية غير مؤثرة، ومن خلال التداعيات المستحضرة للذاكرة (الخطف خلفاً) والانتقالات المكانية والزمنية، وأيضاً من خلال المولتون التصاعدي **(الإيقاع الدرامي)** لجملة الأفكار المرتبطة بأفعال الشخصيات ضمن النسيج العام للحدث الرئيسي وبجملة أو منظومة الأدوات المشكّلة للحدث.. في النهاية نبين رأينا فيما بيناه من خلال الرؤى التي قمنا باستعراضها.

1 - **سينوغراف الحدث أو التكوين:**
يقصد به المكون العام لمنظومة الأفكار والأفعال في مكان أو أمكنة معينة، وخلال فترة زمنية محددة، وبالوسائل والأدوات المتوفرة والمستخدمة في أحداث المسرحية أو القصة أو الرواية، ففي قصتنا مثلاً: الطائرة "المروحية" سوف تمثل المكان الرئيسي في مجريات الحدث إضافة إلى الأمكنة الفرعية التي ستسهم في المشاركة بطريقة غير مباشرة، وستكون الفترة الزمنية هي الأطول في داخل الطائرة والفترات الزمانية الأخرى عابرة مثل

* أديب وباحث سوري.

أفعالها وتداعيات أو منظومة الأفكار التي تتوارد، وتشكل هيكل الحدث العام للقصة، والتي حدثت في أزمنة مضت بعيدة عن أمكنتها ليتم إنتاجها من جديد في بهو الطائرة " الحوّامة".

2 ـ **أما المؤثرات المساعدة والمكملة** فهي: قصر ـ غرفة مكتب وخزانة ـ هاتف وطاولة وقهوة ـ غرفة نوم ـ أشخاص ـ طيّار ـ هو ـ هي ـ هم، وأدوات مساعدة ثانوية مثل: ـ حركة ـ هبوط ـ صعود.. إلخ)).

3 ـ **المسرودة التمهيدية لفهم منظومة الأفكار ودوافع الاغتيال في القصة** :ـ نحاول قراءة الآتي:

قصة رجل مهم، وهذه الأهمية تنبع من كونه رجلاً غير عادي.. استثنائي بالمعنى الفضفاض للكلمة.. فهو عميل لجماعة أو لسلطة ما.. . تدرّج في صعود مراتبه واستمات في تحسين مركزه فهو يُنفّذ المهام الصعبة التي تطلب منه، وخاصة عمليات إزاحة الآخرين، وتصفيتهم إلى أن تبوأ مركزا حسّاساً، ومنافساً لأقرانه.

ـ أصبح يملك قصراً، وزوجة مهمة، وأموالاً كثيرة وعقارات، والأهم من ذلك كله، هو يمتلك ملفات، وأوراقاً سرية هامة وخطرة تدين مُشغليه، وبناء عليه هو بذلك يُصبح مهماً في نظرهم، ويمثل خطراً عليهم.

وعلى جانب آخر يبدو أن لزوجته دوراً لعبته، ومازالت تلعبه برضائه أو من دونه!.. فجزء كبير مما هو عليه من مكانة صنعتها هي، وعلى طريقتها الخاصة وبرغبة شديدة منه.. فهي تمتلك الحق في أن ترث بعلها الشهيد.. البطل.. الراحل.. الذي استشهد مسبقاً أو سوف يستشهد، وهو يؤدي المهمة الموكّل بها، أو كان يؤدي واجبه، أو ينفذ أمر سادته أو سيادته.. لا فرق!. هذا في الظاهر.. لكنه يُقتل أو تتمّ تصفيته على طريقتهم، وهذا في منطقهم وللضرورة أحكام.. كل هذا لا يهم!. المهم برأيه أن زوجته ستكون المستفيدة الأكبر من صفقة قتله، أو استشهاده لا فرق.. هي قوية جدا تجيد المراوغة والمناورة.. سوف تحاورهم، وقد تصل معهم إلى ما تريد!. ليست مهتمة لصور زوجها مع عشيقته "جوالا" ستكتفي بالبصاق على الصورة، وقد تدعسها!

أو تكتفي بكلمة "خانني" كل هذا سيحدث بعد اغتياله الذي أعلن عنه بذاته، ولوحده فقط، ولأنه اعتقد جازماً إنه ينفذ مهمة اغتياله بنفسه.. سوف يركب الحوّامة.. قد يتم خطفه أو رميه منها كما هو يشعر!. أو قد يحدث خلل ما لها أي "الحوّامة"!.. **كل ذلك مقدورٌ عليه ومدروس** بدقة متناهية.

القاتل: هو من سيقوم بفعل القتل، والمقتول هو من سيموت من فعل القتل، ويمكن أن يكون القاتل هو الطيّار.. ومن غيره.. أو ربما هناك غيره وغيره؟! أسئلة تلح على "الرجل المهم" بقوة.. ولم لا؟. الرجل يكلف بالمهمة، وهو من وقع عليه أمر التنفيذ.. أي تنفيذ المهمة، دون معرفة طبيعتها؟!. ما معنى أنْ تنفذ أمراً مبهماً، وبهذه السرعة؟! عادة ما تحتاج المهمة لمزيدٍ من الوقت، وتتطلب فهماً ودقة!. هكذا وبسرعة يأتي الأمر؟!... عشر دقائق أمامك للوصول إلى المطار، وصعود الحوامة، والذهاب باتجاه الهدف.

أي هدف هذا الذي أتجهُ إليه؟!

ثمة أسئلة محددة تتجول في الذاكرة المتعبة والمشوشة، وبحنكة المتمرّس العارف يُفصل الأجوبة على مقاس إدراكه. وبسرعة كما هو يعتقد..

يصعد الحوّامة، وتصعد معه شكوكه.. سيشاركه رحلة الطيران.. الطيار الوحيد في الحوّامة صاحب البنية القوية، والنظرات الجامدة المعلقة في الفراغ، والصمت المخيف الذي يبديه في مقعد جلوسه خلف لوحة القيادة يقوم بتوجيه الطائرة "الحوّامة".. أحياناً يرد على أسئلة الرجل "المهم" بجملة واحدة وقصيرة، وأحياناً لا يرد، أو يرد بانفعال مبدياً الغرابة والامتعاض الشديدين.. تستمر رحلة الطيران، وتستمر معها ذاكرة "الرجل المهم" الممتلئة بالشكوك والمثقلة بالأسئلة المزعجة التي تجبره على تقبل فكرة حتفه المنتظر!.. سيقتل.. سيستشهد.. لا فرق.. ألمهم الإعلام سوف يبرر، ويتحدث عن ظروفٍ جويةٍ صعبةٍ أدت إلى سقوط الحوّامة، أو أن عطلاً ما أصابها، وأن الطيار نجا، وما زالت فرق الإنقاذ تبحث عن سيادته.

بين الشك والريبة ودوامة الموت وذاك الطيار الذي يمثل أداة القتل يتنقّل "الرجل المهم" تحاصره الأسئلة، وتضغط بثقلها على عقله وصدره.. أخيراً تهبط الحوّامة.. موعد تنفيذ المهمة المبهمة في الخامسة مساءً!.. هو الموعد المناسب للتنفيذ.. إنه الليل..

انتهت المهمة.. ولكنه " أي هو " ألبسني تهمة الفشل وقال: كان من الممكن أن تتصرف بطريقة أفضل!. لم أفهم؟! قدمت له المزرعة، والخيول وضجيج المرأة التي تخصني!.

سأعيد ترتيب حساباتي.. منذ مغادرتي القصر باتجاه تنفيذ المهمة.. نقال الخانم، وجميع خطوط الهاتف مقفلة!.. قال لي سائقي الخاص!.

- إما هي فقالت شبه معاتبة:

ماذا يعني الشرف؟ تردد كلمات ستك.. حدث ذلك حين التقيتهاآخر مرّة..

ـ أضافت وهي ترد على استطراد سابق:

تزور بلداناً كثيرة.. جدّد في أسلوبك، كرهت طريقتك في الـ !. قالت ثم أضافت: على كل حال هو رجل جذاب، **وخارق يقدر النساء الناضجات**.. ص26 المخطوط.

انتهت المهمتان.. مهمة الرجل التي فشلت، ومهمة سيادته "هو" التي نجحت لأنه خارق، ويرعى النساء الناضجات كما قالت "هي"...

ــ بقيت الملفات، وأوراق الإدانة السرية التي تدين الجميع في الخزانة "الصندوق".. وبقيَّ الرجل المهم، وسيادته "هو"، وباقي الجماعة "هم" في مراكزهم ينتظرون مهمات أخرى، وبقيت "الزوجة" هي.. خارج الصندوق "الخزانة" في القصر المنيف تستقبل سيادته بحضور ضجيجها، وتنتظر موت الرجل المهم حتى تفتح الصندوق "الخزانة" وتساوم.

4 ـ تداعيات واستدراكات التكوين أي (منظومة الأفكار والأدوات وآلية استخدامها في القص):

جرس الهاتف. .. إنه الصوت الكبير. ..وقف:

ـ أمركم سيدي.

قال دون أي تحية: تنتظرك " الحوامة ".. بعد عشر دقائق.

أجاب: أمركم سيدي... لكن المتصل لم يسمع الجواب فقد أغلق الخط! لم يفكر بطبيعة المهمة.. نفذ فقط!.. هو الآن في قلب الحدث **ص21** المخطوط..

ـ هو يعرف عني أكثر مما أعرف أنا، وهي كذلك.

ـ قال في الاجتماع الماضي:

ــ انتبه أنت تلعب في الوقت المستقطع...

ـ سمعت ذلك و(طنشت) جميعهم بلا أخلاق، لكن التهمة لبستني...

طلب المزرعة وخيولها، قدمتها، وأبديت الاستعداد لتقديم أكثر.

ـ قال وهو يضحك: كيف السيدة؟ بلغها تحياتي.. في داخلها ضجيج.. توقفت عند "الضجيج" صرت أبحث عن الوسيلة التي عرف فيها ذاك.. قدمت شكري على الإطراء. .. ليس الإطراء بالمعنى المقصود.. كأنه قال أنت ؟؟؟).. ينبغي أن تدرك ذلك.. لكن لماذا أنا وحدي؟ فجميعهم مثلي... نقلت إليها مسألة الضجيج.. لم تؤكد ولم تنف.. قالت: لا تردد كلمات "ستك" ماذا يعني الشرف؟ أنت كلاسيكي.. حدث ذلك حين التقيتها آخر مرّة.. ص26 المخطوط.. كما يمكن الرجوع إلى صفحة المخطوط 27

ـ الرجل ـ الزوجة.... هو.. هم: سترتدي السواد وتتزين حزناً (بمكياج) يليق بموتي.. سوف تُسخّر حدادها.. لن تدخل بالموضوع مباشرة.. ستؤجل للوقت المناسب.. سوف تساوم، وستنجح لأنها داهية!.... تفوقهم خداعاً.

ـ إن وجدوا جثتي سيختارون التابوت الأنيق!. الذي يناسب موت رجل مهم... وإن لم يجدوها فسيقيمون جنازة إعلامية.. ستتزوج من بعدي!. لا.. لن تفعلها.. فعندها ما يكفي من الالتواءات في جسدها ما يخفف من غليانه وهي العاشقة لهذا الفعل بهوس! **ص18 المخطوط.**

ـ ستذهل حين تجد المبلغ الكبير داخل الصندوق الحديدي في غرفة مكتبي بالقصر.. وسترى صوري مع "جولا " كانت عارية... ستبصق.. ستقذف الصورة، ربما تدعس فوقها، وتتمتم "خنتني يا حقير" **ص18 ـ 19.**

ـ أيضاً يمكن الرجوع للمزيد إلى صفحات المخطوط.18 ـ 19 ـ 21 ـ 25 ـ 26 ـ 27 ـ 29.

ـ الرجل ـ الطيّار ـ الحوّامة ـ هم ـ هي ـ هو:

ـ كاد أن يقف لكنه تنبه إلى سقف المروحية... هو إلى جانب الطيار الوحيد... إنه ضخم الجثة، قوي البنية، لا ينطق... وجهه خال من أي تعبير.. **المخطوط ص 19.**

... وهو من النوع الذي يتقاضى أموالاً.. **المخطوط ص19**

ـ ستقول الأنباء: نتيجة لظروف جوية، أو خلل ما في المروحية، وكان سيادته ـ أي أنا ـ بمهمة خاصة حين قطع الاتصال وتمكن الطيار ـ أي هو ـ من النجاة وما تزال فرق الإنقاذ.. ثم سيعلن الحداد ويتوجهون للسيدة الفاضلة زوجتي ـ أي هي ـ بأحر التعازي **المخطوط ص19..**

ـ سأل: هل واجهتك مخاطر بالعمل؟

ـ هـ و.. هـ و يا سيدي، مجموعة من الحوادث. قال بسرعة:

ـ سأله:

ـ ونجوت منها؟

ـ ماذا ترى يا سيدي؟ أنا حي أقود الطائرة، لقد قفزت بالمظلة مئات المرات...

ضغط على أعصابه، وكتم صرخة خوفه التي كادت تفلت منه بشكل لا إرادي، وداهمته رجفة سيطرت على يديه، وركبتيه، وشعورٌ مباغتٌ بالتبول، **المخطوط ص20..**

سأل الطيار:

ـ هل تسقط مثل هذه الحوامة؟

أجاب:

ـ لا تقلق يا سيدي، فالذي مثلي يتقن التحليق، والهبوط، والصعود، والمناورة...

ـ واثق من نفسه، ولهذا اختاروه. إن حدث أي شيء فماذا يمكنني أن أتصرف؟

أجاب:

ـ كن شجاعاً يا سيدي.

شجاع يا ابن العاهرة، أمضيت عمري جباناً، خائفاً، مراوغاً، وتطالبني بالشجاعة، لا بد أنني أواجه حدثاً قد يكون الأخير في حياتي...

ـ سأل:

ـ هل رافقت شخصيات مهمة في جولاتك؟

ـ أجل. ونفذت مهمات صعبة جداً...،

ـ هو خطير جداً، لكنني لن أستسلم له، وماذا يفيد عدم استسلامي.

ـ وأنا داخل القفص؟

ـ أيضاً يمكن الرجوع للمزيد إلى صفحات المخطوط 19 ـ 21 ـ22 ـ23 ـ 24 ـ 25 ـ 27 ـ 28 ـ 29.

أخيرا نخلص إلى ما يلي:

1 ـ الاغتيال في قصة المهمة يأخذ طابعاً مركباً (حلقي التسلسل) بمعنى أن منظومة السينوغراف التي شرحنا عنها آنفاً.. (أي مجموعة الأفكار والأفعال والأدوات المشكلة للحدث الرئيسي، وما يتفرع عنها من أحداث فرعية مؤثرة فيه، أو هامشية غير مؤثرة).. تشكل فيما بينها حلقات مغلقة الجوانب، وشبه مستقلة في أحداثها وأفعالها وأدواتها ومرتبة ترتيباً متسلسلاً مما منحها نوعاً من الاستقلال الموضعي.

2 ـ أيضاً الاغتيال هنا من داخل الحالة أو المكوّن.. بمعنى أن الجماعة إياها بدأت هي الأخرى تعيد توازنها، ويتم ذلك بالتخلص ممن ترى فيه إعاقة ما لمشروعها أو خططها، أو ترى في التخلص منه إخفاء أمر ما أو طمث حقيقة أمر ما؟. ومثل ذلك نجده عند العديد من الزمر، والمافيات، وعصابات الفكر الديني، أو حتى تلك الأجهزة التي مولتها وأشرفت عليها دول، ولنا أمثلة في الاتحاد السوفيتي السابق وبعض دول أوروبا الشرقية والغربية، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية وكذلك في بعض بلدان شرق المتوسط، وشرق آسيا.

3 ـ وفي قصة المهمة نلاحظ أن القاص زهير جبور اتكأ على عنصري الحوار والتداعي (المونولوغ والديالوغ) في كتابة نصه القصصي وبحرفنة مبتعداً عن السرد والوصف والإنشاء، مستفيداً

من حركة المفردة وسيمياء الإشارة لتأكيد الدلالة فيها وعنها بآن واحد وبهذا يكون قد صعّد الإيقاع (الملتون).. وأخرجه من وضع الرتابة إلى وضع التصعيد التدريجي الدرامي للحدث.

4 ـ زهير جبور مثل العديد من كتاب القصة والرواية والمسرح إلى حد ما.. لم يدخل في دوامة المواجهة مع الآخر، وإن لامسه أو اقترب منه باستحياء خوفاً أو تحسباً لأمر قد لا يرى فيه قدرة على المواجهة أو المغامرة فوجد أن الهروب إلى الأمام يمنحه شرعية المناورة وهذا يسجل له!.

5 ـ عالم زهير جبور في هذه القصة.. عالم واقعي وإن كانت مساحة المتخيل فيه ممتد نسبياً لصالح البناء الفني للقص بالدرجة الأولى وبهذا يكون قد حافظ على النمط العام للقص واجتهد في تطويع السنوغراف أو ما يعرف **بجملة أو منظومة الأدوات** المشكّلة للحدث الرئيسي وما يتفرع عنها من أحداث فرعية مؤثرة فيه، أو هامشية غير مؤثرة لحساب القص وهذه سمة القليل من استخدمها من كتاب القصة القصيرة.

أوسكار وايلد وأبو نواس

إبراهيم محمود الصغير*

إن حب الظهور، وعبادة الذات (النرجسية)، والأفعال الشائنة أو الشاذة، وتحدي المجتمع، وتخطي العادات والتقاليد، والخروج عن الأعراف المتوارثة، والمباهاة والمجاهرة بالآثام علناً أمام الناس، هي أهم الصفات التي لصقت بالشاعر والأديب الإنكليزي أوسكار وايلد والشاعر العربي أبي نواس. فكلاهما يتشابهان، أيضاً، في الأفكار والمشاعر والأحاسيس، والمزايا النفسية وحتى الشخصية. فأوسكار وايلد، مثل أبي نواس، يشبهه في اللوازم النرجسية والشذوذ، والعبقرية الشعرية، والإبداع الفني والأدبي، والتجديد في الأساليب والأهداف الشعرية والأدبية في عصريهما، وفي حسن الدعابة والفكاهة، وحب الظهور، وفي المخالفة في اللباس والعادات والأعراف والتقاليد الاجتماعية وغيرها، وإن كانا يختلفان في الزمن، والموطن، واللغة والدين، والطبقة الاجتماعية، والسمات الثقافية.

وأوسكار وايلد، مثله مثل أبي نواس، نلقى فيه الملامح والمشاعر الأنثوية، وخصل الشعر، والصوت الذي تمازجه الرخامة. كما نلقى فيه حب الظهور الجارف، وشغل الأذهان، والزهو والتبرج. وكل هذه الصفات والمزايا جعلت الكثير من الناس، في عصريهما وما بعد عصريهما وحتى الآن، ينظرون إليهما بعين السخط والاستنكار والاحتقار، متناسين مزاياهما وصفاتهما الإيجابية وأعمالها المبدعة الرائعة، خاصة وأن الناس يستهويهم الحديث عن الأعمال الشائنة والشاذة، والفضائح التي يرتكبها الأشخاص المشهورون، إلى درجة التندر والفكاهة، وإلصاق كل الصفات القبيحة بهم، بل والمبالغة في الروايات والحكايات حولهم أحياناً، منها ما يكون صحيحاً ومنها ما يكون زائفاً ومختلقاً، إلى حد تصل أحياناً إلى الأساطير والحكايا.

لقد شغل هذان الرجلان الناس بأخبارهما، حتى أصبحا أشهر

---

* أديب وكاتب سوري.

شخصيتين أدبيتين، يختلف الناس حولهما، أوسكار وايلد في بريطانيا وأوروبا وأبو نواس في الوطن العربي. والغريب حولهما أن هناك مجموعة من الناس تدافع عن هذين الرجلين وتعتبرهما شخصيتين عظيمتين وتقول: "إنه ليس هناك إنسان كامل ومعصوم عن الخطأ وإن الإنسان لا بد أن يخطئ، بل ويرتكب أحياناً ذنوباً عظيمة ولكن هذا لا يمنع أن يتوب الإنسان ويقبل الله توبته، وإننا يجب أن نذكر حسناته كما نذكر سيئاته، وكما قال السيد المسيح: "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر". ويرد عليهم المعارضون قائلين: نعم. نعرف هذا، ونعرف أن الإنسان غير معصوم عن الخطأ، ولكن "اذا بليتم بالمعاصي فاستتروا" فالجهر بالمعصية والأثم شيء سيئ، وغير أخلاقي، ويؤدي إلى انتشار المعصية والإثم، وارتكاب المحارم بين الناس، ومن ثم إلى فساد المجتمع. أن يرتكب الإنسان الخطأ شيء ممكن ولكن الجهر به والتشجيع عليه هو الإجرام بعينه والضرر المتعمد".

ولكي نكون عادلين ومنصفين في حق هذين الشخصين المبدعين والمتناقضين والفطنين واللذين كثر فيهما اللغط والجدل والنقاش ما بين مؤيد لهما ومستنكر، سوف نستعرض سيرة حياتيهما، ومن ثم نستطيع أن نقول إننا مع أو ضد هذين الشخصين مع العلم أننا نكتب عنهما بحيادية تامة، ودون تحامل وتجن عليهما، أو تحيز لهما، مستخدمين العقل والمنطق في ذلك، وفقاً لأعمالهما وقصائدهما وأخبارهما، التي نقلها إلينا الرواة والمؤرخون، منها الإيجابي ومنها السلبي، وفي نفس الوقت، محاولين إظهار أوجه الشبه بينهما ما أمكن.

سيرة حياة أبي نواس:

هو أبو نواس، أو الحسن بن هانئ الحكمي، ويكنى بأبي علي، وأبي نواس، والنواسي. ولد في الأهواز سنة (١٤٥) هجرية الموافق لسنة (٧٦٢) ميلادية. توفي والده، فانتقلت به أمه إلى البصرة وهو في الثانية من العمر، ويقال في السادسة من العمر. وعندما أيفع، وجهته أمه إلى الكتاب، ثم إلى العمل في حانوت عطار. وصدف أن تلقاه شيخ من شيوخ اللغة والأدب والشعر هو، (خلف الأحمر). فأخذ عنه الكثير من علمه وأدبه، وكان له منه زاد ثقافي كبير، حتى إنه لم يسمح له بقول الشعر حتى يحفظ جملة صالحة من أشعار العرب. ويقال إن أبا نواس كلما أعلن عن حفظه لما كلفه به، كان خلف يطلب منه نسيانها. وفي هذا لون رفيع من ألوان التعليم، حتى لا يقع هذا

الشاعر في رقة من سبقه من الشعراء المتقدمين. وقد روي عن أبي نواس قوله: "ما ظنكم برجل لم يقل الشعر حتى روى دواوين ستين امرأة من العرب، منهن الخنساء وليلى الأخيلية، فما ظنكم بالرجال؟"

وحين انتقلت الخلافة إلى بني العباس، انتقل من البصرة إلى الكوفة، ولا نعرف سبب انتقاله، غير أنه التقى (والبة بن الحباب الأسدي) الكوفي، أحد الشعراء اللامعين في ميدان الخلاعة والتهتك، فعني به واهتم به أي عناية، إذ عمل على تأديبه وتخريجه. كما صحب جماعة من الشعراء الماجنين كمطيع بن إياس وحماد عجرد، وغيرهما. ولعل صحبة هؤلاء الشعراء الماجنين هي التي أثرت عليه، وأدت إلى شذوذه وانحرافه، وذلك تصديقاً للقول المشهور (الصاحب ساحب). ويقول عنه أحد الباحثين المعاصرين في دراسة نفسية عن أبي نواس: (إن شذوذ أبي نواس يعود إلى انشغال أمه عنه في العمل وطلب الرزق، بعد وفاة والده، وكان يحبها بشدة، وأنه عانى من عقدة أوديب تجاهها، وأنه كره أمه لتركها إياه وانشغالها بالعمل، وذلك جعله يكره النساء ويميل إلى الذكور، كتعويض عن حبه لأمه. ولكنه كان يميل إلى النساء أيضاً، وخاصة الجواري الصغيرات، الشبيهات بالغلمان، فكان يشبه الغلام بالفتاة، ويشبه الفتاة بالغلام، وأنه أحب فتاة اسمها (جنان) حباً شديداً، وقد كتب فيها قصائد كثيرة. إلا أن ميوله الأنثوية كانت تتغلب عليه في أحيان كثيرة، إلى جانب ميوله الذكرية. كما أنه أحب الخمرة بشدة إلى درجة الحب الجنسي، وأنه رأى في الخمرة شخصاً يعشق، وإلهة تعبد وتكرم، فانقطع لها، وجعل حياته خمرة وسكرة في موكب من الألحان والندمان.

انتقل أبو نواس، بعدها، إلى بادية بني أسد، فأقام فيهم سنة كاملة أخذ اللغة من منابعها الأصيلة، ثم عاد إلى البصرة، وتلقى العلم على يد علمائها، وتمرس بالأدب والشعر على أيدي الأدباء والشعراء الفحول.

وما كاد أبو نواس يبلغ الثلاثين من العمر. حتى ملك ناصية اللغة والأدب، وأطل على العلوم الإسلامية المختلفة، من حديث وفقه، ومعرفة بأحكام القرآن، وبصر بناسخه ومنسوخه، ومحكمه ومتشابهه. وما إن أتم هذا القدر من المعرفة، حتى طمح ببصره إلى بغداد، عاصمة الخلافة، ومحط آمال الشعراء، فانتقل إليها، وظل ينهل من ينابيع العلم في بغداد، حتى قال فيه (ابن المعتز) في كتابه (طبقات الشعراء): " كان أبو نواس عالماً فقيهاً عارفاً بالأحكام والفتيا،

بصيراً بالاختلاف، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، ويعرف محكم القرآن ومتشابهه، وناسخه ومنسوخه".

ويقول عنه (طه حسين) في إحدى مقالاته: " أن أبا نواس، على لهوه وعبثه ومجونه، كان رجلاً عظيم الخطر في عصره الذي عاش فيه، يسمع لأصحاب الجد من العلماء، ويروي عنه أصحاب الجد من العلماء أيضاً. واختلف إلى رجال الحديث يسمع منهم ويسمعون منه ما شاء الله، وكان الشافعي، رحمه الله، أحد الذين لقوه من هؤلاء، ورووا عنه الحديث، كما رووا عنه الشعر. وكذلك اختلف أبو نواس بعدها إلى الفقهاء فسمع منهم، وقال لهم، وشارك أصحاب الكلام فشاركهم في علمهم بالإلهيات، ومقالاتهم في أصول الدين. وكان بينه وبين المعتزلة و(أبي اسحاق النظام) منهم خاصة، خصومات وخطوب. ثم جلس إلى علماء اللغة ورواة الشعر، ونظر في النحو، فأحسن النظر، وأكثر الرواية للقدماء. وقد أثر هذا كله في فنه الشعري، حتى قال كثير من أئمة اللغة والأدب: " لولا إغراق أبي نواس في المجون واستهتاره بالإثم، لاستشهدنا بشعره على صحة اللغة والنحو جميعاً. ثم هو بعد ذلك اتصل برجال السياسة على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم، فلقي الخلفاء والأمراء من العباسيين، واشتد اتصاله بالرشيد والأمين منهم خاصة. ولقي الوزراء والكتاب ورجال القصر على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم... فلم يكن إذن بالرجل الذي فرغ للإثم والمجون والعبث أكثر وقته، وإنما كان للجد في حياته نصيب، أي نصيب".

وكان أبو نواس وهو في البصرة، قد شغف بجارية تدعى (جنان)، كما ذكرنا سابقاً، وغناها بشعر كثير، يعبر عن حبه وعمق شعوره نحوها. ويقول بعضهم: "إنها كانت مثلية تحب النساء وتجمعهن حولها، وربما من أجل ذلك أحبها أبو نواس. كما كان في نفس الوقت، يغشى الأديرة والحانات من أجل معاقرة الخمرة، ومصاحبة خلان السوء، حيث يمارس كل أنواع الشذوذ معهم.

استطاع أبو نواس، بذكائه ومقدرته الشعرية والعلمية، أن يتصل بالخليفة هارون الرشيد ويمدحه، وينال منه الجوائز والأعطيات، والمكانة المرموقة عنده، ليس بالشعر فقط، ولا بظرفه وفكاهته أيضاً، بل بعلمه وأدبه ومعرفته الواسعة في شتى العلوم والمعارف. إلا أن هارون الرشيد كان كثيراً ما يحبسه عقاباً له على ما يورده في شعره من المباذل والمجون. وقد أطال الرشيد حبسه، حتى عفا عنه بشفاعة

من البرامكة، الذين كان قد اتصل بهم ومدحهم. ولعل صلته بالبرامكة هي التي دفعته إلى الفرار حين نكبهم الرشيد بالحادثة التي تدعى (نكبة البرامكة).

وذهب أبو نواس إلى دمشق، ثم إلى مصر، متجهاً إلى الفسطاط، عاصمتها يومذاك. واتصل بوالي الخراج فيها (الخصيب بن عبد الحميد) ومدحه بقصائد مشهورة، فأحسن الخصيب وفادته وغمره بالعطاء الكثير.

وتوفي هارون الرشيد وخلفه ابنه الأمين، فعاد أبو نواس إلى بغداد، واتصل بالأمين، فاتخذه الأمين نديماً له، يمدحه ويسمعه من طرائف شعره. غير أن سيرة أبي نواس السيئة، ومجاهرته بمباذله، أخذت تشيع بين الناس، فأخذ الناس يعيبون على الأمين اتخاذ شاعر خليع نديماً له، ويخطبون على المنابر، فيضطر الأمين إلى حبس شاعره. وكثيراً ما كان يشفع (الفضل بن الربيع) لأبي نواس عند الخليفة، فيخرجه من سجنه. وعندما توفي الأمين، رثاه أبو نواس بقصائد تنم عن صدق عاطفته نحوه.

ولم يلبث أبو نواس أن توفي سنة (١٩٩) هجرية الموافق لسنة (٨١٣)، ميلادية قبل أن يدخل المأمون بغداد. واختلف في مكان وفاة أبي نواس، أهي في السجن، أم بدار (اسماعيل بن نوبخت)؟ وقد قيل إن إسماعيل هذا قد سمه تخلصاً من سلاطة لسانه. وذكر (الخطيب البغدادي) صاحب كتاب (تاريخ بغداد) أن الشاعر أبا نواس دفن في مقبرة (الشونيزية) في الجانب الغربي من بغداد، عند تل يسمى (تل اليهود)، وهي مقبرة (الشيخ معروف) حالياً.

سيرة حياة أوسكار وايلد:

اما أوسكار وايلد، واسمه الحقيقي الكامل (أوسكار فينغال أوفلاهرتي ويلز وايلد)، وهو إنكليزي إيرلندي. ولد في (دبلن) عاصمة إيرلندا في (١٦) تشرين الأول عام (١٨٥٤) في أسرة مثقفة، حيث كان والده طبيب عيون مشهور، أما أمه فقد كانت شاعرة ثورية، ولغوية متمكنة، ومترجمة بارعة. وكان تأثيرها على أوسكار قوياً، إذ كانت توجهه، وتبدي له النصح، وتدله على مكامن الإبداع لديه في مؤلفاته، وفي إبداعه الفني الحقيقي. وظلت تدافع عنه حتى النهاية.

أجاد اوسكار وايلد الفرنسية والألمانية بطلاقة في سن مبكرة إلى جانب لغته الإنكليزية الأم. كما ألم باللغتين اللاتينية واليونانية فيما بعد. وعرف عنه في طفولته أنه كان يكره الرياضة، ويطيل في الأحلام. وقد برهن

أنه كلاسيكي بارع، حيث قرأ المقررات الكلاسيكية المعروفة، وألّم بها بشكل ممتاز، وجنى من حبه لآداب القدماء جوائز جامعية أدخلته كلية (ترينتي) في دبلن، حيث تتلمذ على الأستاذ (ماهافي) وتأثر بدعوته إلى إحياء حضارة اليونان. ثم دخل كلية (مودلين) في جامعة (أوكسفورد) عام (١٨٧٤)، وكان ناجحاً في دراسته الأكاديمية، وبات مشهوراً وزعيماً (للحركة الجمالية) الفنية بتوجيه اثنين من معلميه هما (والتر باتر) و(جون رسكن). وكان قد تعرف في أوكسفورد على (جون رسكن) الناقد العظيم، وهو من دعاة الثورة على الآلة، والعودة إلى العمل اليدوي. وتعرف، أيضاً، على الناقد الكبير (والتر باتر) صاحب الدعوة إلى عبادة الجمال. وقبل أن يتخرج أوسكار من أوكسفورد بدأ في تلك الجامعة حركة لإصلاح الأزياء. وكان يقول إن إصلاح الملبس أهم للمجتمع من إصلاح الدين.

انتقل أوسكار وايلد إلى لندن بعد التخرج، وانخرط في دوائر اجتماعية وثقافية مرموقة، بصفته المتحدث الرسمي عن (الفلسفة الجمالية) وقد عرف بفكاهته اللاذعة، وثيابه الزاهية، ومحادثاته اللامعة مما جعله أحد أكثر الشخصيات المعروفة في زمانه. إلا أن دخله المحدود الشخصي لم يكن يكفيه ليحيا حياة الترف في المجتمع الارستقراطي، فنشر ديواناً من الشعر الرديء، الذي يخاطب الغرائز والأحاسيس، فتلقاه النقاد ببرود، وتلقاه القراء بشغف. وكان يجوب الطرقات في لندن في زي عجيب يلفت الأنظار، فأصبح حديث الخاص والعام، وجعل الناس يقبلون على شراء ديوانه. وبدا من تصرفاته هذه، وكأنه يقلد الشاعر المشهور (اللورد بايرون) في إثارة المجتمع حوله وتحويل أنظار الجميع إليه، وكأنه يتتبع القاعدة المعروفة (خالف تعرف). بل إننا نراه يقلد (بايرون) في كل شيء، ليس في ملبسه فقط، بل في مجونه وعبثه وتحديه الأعراف والتقاليد. كما قلده في إبداعه وفنه وشعره، إلا إنه فاق (بايرون) في الانغماس في كل أنواع المجون واللهو والشذوذ، وإن نجح في أن يكون مشهوراً مثله، وأن يصبح حديث الناس في كل مكان.

ووصلته، وهو في ضائقته المالية، دعوة سنة (١٨٨٢) من أمريكا، ليلقي فيها سلسلة من المحاضرات بأجر لا بأس به. ثم عاد من أمريكا إلى باريس وأقام فيها وقتاً قصيراً، ثم رجع إلى انكلترا يجوب بلدانها محاضراً ومحدثاً ليكسب شيئاً من المال.

في عام (١٨٨٤) تزوج من ابنة محام تدعى (كونستانس ماري لويد)، واستقر في حي (تشلسي) بلندن، وأنجب منها ولدين. ثم اشتغل بنقد الكتب للصحف الأدبية. وقد جعلته موهبته في فن الحديث، أعظم محدث في انكلترا، بل إن من النقاد من لا يجد له كفواً في التاريخ بين المحدثين. وقد اعترف له أقطاب الأدب في انكلترا وفرنسا بسحر الشخصية، وخصوبة الفكاهة، وطلاقة اللسان. وكان إذا تحدث مزج الهزل بالجد، والشعر بالفكر، والخيال بالواقع، فأسر قلوب السامعين.

تولى أوسكار وايلد تحرير مجلة (عالم المرأة) مدة عامين، ووضع ما بين عامي (١٨٨٥) و(١٨٩٠) مجموعة من القصص القصيرة، والقصص الخيالية الخرافية، وبعض الأبحاث. كما نشر قصته المشهورة (صورة دوريان جري)، وهي تعبر عن نزعته الجمالية، ورغبته في التمتع والتلذذ. وأحدث صدور هذه القصة صدمة في الأوساط الأدبية، وثارت ثائرة الجماهير والصحف، واتهمت وايلد بأنه كاتب منحل، وكتابه مناف للأخلاق. وفي عام (١٨٩١) كتب مسرحيته العظيمة (سالومي) وهو في باريس، باللغة الفرنسية، وهي دراما رمزية تحاول أن تنقل إلينا رعشة شهوانية فظيعة. وكتب بعد ذلك كوميدياته الأربع المشهورة: "مروحة الليدي ويندمير، وامرأة لا أهمية لها، وأهمية أن تكون جاداً، والزوج الكامل"، وقد لقيت هذه المسرحيات نجاحات كبيرة، جماهيرياً ونقدياً. وهكذا بلغ اوسكار وايلد عام، (١٨٩٥) قمة مجده وأصاب من المال والشهرة ما كان يصبو إليه.

ولكنه، وفي العام الذي بلغ فيه قمة المجد، نزلت به محنته الكبرى، التي حطمت حياته جملة. فقد أهانه المركيز (كوينسبري)، وهو والد عشيقه اللورد (الفريد دوغلاس)، فاتهمه في أخلاقه، فلم يسع وايلد إلا أن يرفع أمره إلى القضاء، ويطلب عقوبة المركيز. وقد كشفت مجريات المحاكمة أدلة أفضت بوايلد للتنازل عن الدعوى، ومن ثم ثبتت عليه أدلة قاطعة، أدت إلى احتجازه ومحاكمته بتهمة الفعل الفاضح مع رجال آخرين. وأدين، وحكم عليه بالحبس لسنتين مع الأشغال الشاقة.

كانت التهمة بحق أوسكار وايلد، هي تعاطي اللواط، وأنه رجل منحرف، اعتاد على جر الصبيان إلى عالم الشذوذ والجنس الفاسد، خاصة حياته الخاصة مع (تايلور)، و(دوغلاس) وغيرهما، من بغايا الذكور الشاذين ومثليي الجنس.

وقضى وايلد فترة سجنه في سجن (واندز ويرث)، وسجن (ردنج)، وذاق فيهما مر العذاب. وقد ظل حتى آخر حياته، في رأي المتشددين بالفضيلة، الكائن المرذول، الذي لا يجوز أن يلفظ اسمه. وسمح له في الشهور الستة الأخيرة من سجنه، بالقراءة والكتابة. وقد انتابته نفحة إيمانية في السجن، وجذبته شخصية المسيح، فكتب إلى صديق له خطاباً مطولاً يفيض بالتوبة، نشر فيما بعد ذلك بعنوان (من الأعماق)، بعد أن استبعدت منه ما جاء من عبارات شخصية.

ولكنه عاد، بعد خروجه من السجن، إلى سيرته الاولى، العابث، اللاهي المقبل على أطايب الحياة. ويبدو في رأينا، أنه فعل ذلك عامداً انتقاماً من المجتمع، الذي شعر أنه ظلمه. وكف عن الكتابة، ورأى أن الكتابة لمثل هذا المجتمع غير جديرة به. وكان آخر ما كتبه (أنشودة سجن ردنغ)، وهي قصيدة طويلة يحكي فيها عن وقع حياة السجن القاسي. وأخيراً حضرته الوفاة في(٣٠) من تشرين الثاني عام (١٩٠٠). وكما قال عنه أحد النقاد: "لقد عاش وثنياً، ومات وثنياً".

... والغريب في الأمر، في هذين الرجلين، أوسكار وايلد وأبي نواس، أن النقاد القدماء وحتى المحدثين، قد أعجبوا بهما أشد الإعجاب، فأعمالهما تدل على العبقرية والذكاء، وسعة الخيال والتصور، وقد أثرا كثيراً في مسيرة الأدب والشعر في بلديهما، وأتيا بأشياء جديدة، وأبدعا في فنهما أيما إبداع. وفي نفس الوقت، سخط النقاد عليهما، لما أظهراه من مجون وعبث وشذوذ، بشكل غطى على كل إيجابياتهما. كما رضي عنهما الأتقياء والفقهاء حيناً، وضاقوا بهما أحياناً، لنفس الأسباب التي أدت إلى سخط النقاد. وتسلى الناس بالحديث عنهما، وذهبوا باللهو في حديثهما مذاهب الجد والهزل، ونسجت حولهما أقاصيص وحكايات منها الصحيح وأكثرها الموضوع والملفق، كما ذكرنا سابقاً.

إلا أنهما، وفي الجانب الآخر من شخصيتيهما الشاذتين، نجد أنهما أديبان وشاعران من الطراز الأول، أبو نواس في مجال الشعر، وأوسكار وايلد في مجال النثر والشعر على السواء. فأبو نواس هو شاعر الثورة والتجديد في القصيدة العربية المتوارثة عن الشعر الجاهلي. وهو مبدع التصوير الفني المتألق، وشاعر الخمرة والغزل الذي لا يشق له غبار فيهما. لقد عارض التقاليد والأعراف الأدبية القديمة، التي كان الشعراء حتى عصره يتبعونها. وهو شاعر الملاحظة الدقيقة، والإحساس

العنيف.. لقد أغنى الشعر بالصور الجميلة الجديدة، والخيال الخصب الملون، والكلمات والأوزان الموسيقية الآسرة، خاصة في خمرياته وغزلياته، وخرج عن المألوف مما عرفه الشعراء قبله، فنظم القصيدة العربية، وألبسها ثوباً جديداً، وأنكر مطالع القصائد، التي تقف على الأطلال:

دع الأطلال تسفيها الجنوب

وتبلي عهد جدتها الخطوب

فبدلاً من الافتتاح بالأطلال في أوائل القصائد القديمة، أفتتحها بالخمريات، فأحل بذلك الوقفات الخمرية بدلاً من الوقفات الطللية. وبذلك تمكن من استخدام غرض جديد متمثل في الخمريات. وقد اهتم بالإيقاع الداخلي للقصيدة، والمتمثل في التكرار والتجانس. كما استحدث صورة جديدة للقصائد، واعتمد على الاستعارة بشكل أساسي، من أجل بناء الصورة الشعرية. كما وظف الأساليب الشعرية بطريقة جديدة لبنائها. واستخدم في شعره معان غير مألوفة في القصائد العربية القديمة. وقد تميز أبو نواس في شعر الخمرة فبز بذلك شعراء عصره وما قبله، وحق له أن يسمى (شاعر الخمرة) بلا منازع. وشعره الغزلي يشتمل على العواطف الجياشة، والمشاعر الصادقة، والإباحية والتبذل.

وشعره في الرثاء تتضح فيه عواطفه العميقة وحزنه الشديد. أما شعره الزهدي، فهو الشعر الوحيد، الذي يخلو من الإباحية والتبذل، وتتبين فيه روحه الصافية، التواقة إلى الندم والتوبة والاستغفار.

أما أوسكار وايلد، فإن أدبه يعد ثورة على الأدب الفيكتوري، أي الأدب الإنكليزي في عهد الملكة فيكتوريا. ولم يكن وايلد الثائر الوحيد على ذلك الأدب، ولكنه كان أنشط الثائرين وأقواهم شخصية، وأكثرهم جلجلة لأن سلاحه كان الهجاء. وقد هجا وايلد القرن التاسع عشر، وأفكاره، ونظمه، ورجالاته، أمر الهجاء. وبذر بذور الشك في سلامة المجتمع الفيكتوري، فمهد بذلك لأدب جديد، لا أثر فيه لفلسفة القرن التاسع عشر. لقد لعب وايلد دوره التاريخي، ألا وهو تحطيم الأصنام القديمة، وتهيئة الجو للمعبودات الجديدة، معبودات القرن العشرين، وليس هذا بالهين أبداً.

لقد كانت مساهمته في المسرحية الإنكليزية هي إعادة روح الملهاة، فأدخل إلى خشبة المسرح الفيكتوري الأخلاقي الممل ذكاء لا يزال شاهداً باقياً للكوميديا الأخلاقية، وحساً حقيقياً بالعمل الدرامي. ووايلد الذي تميز بالهجاء، لم يهج أشخاصاً معينين، كما فعل (بوب) قبله، وإنما هجا

المجتمع ونظمه الأخلاقية، والسياسية، والاقتصادية. وهجا كذلك أساليب الفن المعروفة في عصره.

لقد جدد وايلد الملهاة الإنكليزية، لم يرد أن يجعلها سبيلاً إلى النظريات الفلسفية، والتأملات الاجتماعية، وإنما أراد قبل كل شيء أن يضحك وأن يفتن. وقد أثر تأثيراً حسناً في الأدب الإنكليزي، فالمسرح الإنكليزي، مثلاً، قد ارتقى بفضله، والذي يمكن أن نقول إنه مهد الطريق (لبرنارد شو) بتعويد الناس على الحوار البارع بين الممثلين، والانتقاد الاجتماعي، عن طريق الفكاهة اللاذعة.

وكما كان لأبي نواس، من خلال شعره ومن كلام النقاد، نزعة شعوبية وتعصب للفارسية، كان لأوسكار وايلد، أيضاً، تعصب لقوميته الإيرلندية. كما كان لوالدته، كذلك، تعصب شديد جداً للإيرلندية، إذ كانت أمه شاعرة ثورية. وكانت تدعو إلى مهاجمة الإنكليز وطردهم من بلادها.

أن أبا نواس وأوسكار وايلد بالغا كثيراً في الاعتداد بنفسيهما، حتى لم يعودا يريا إلا نفسيهما، ففتنا بنفسيهما فتوناً جارفاً، كما فتن (نرجس) بصورته في الماء، فعشق صورته بجنون، كما في الأسطورة اليونانية. إنهما يتحديان الناس، عامدين أن يسخرا منهم، بل أنهما يعلنان رذائلهما جهاراً، لأنهما يريدان أن يقررا شخصيتيهما، ويشعران الناس بوجودهما وأهميتهما، وحباً للظهور والشهرة والتمايز، وهذه هي قمة النرجسية لديهما. فهما يعربان عن رغبة في التهتك والمجاهرة به، ولا يقفان عند حد الجرأة.

فهذا أبو نواس يتحدى مجتمعه كله، وبغاية الجرأة، ولا يجد حرجاً بذلك، إذ يجاهر بارتكاب المعاصي والآثام حيث يقول:

وأركب الآثام حتى
يبعث الله الأناما

كما يتباهى بارتكابه اللذات جهاراً، فيقول:

اطيب اللذات ما
كان جهاراً بافتضاح

ويقول في ارتكابه الحرام، بجرأة تفوق الحد:

وإن قالوا حرام قل حرام
ولكن اللذاذة في الحرام

ولا يتورع، كذلك، في مجاهرته للمعصية، متحدياً مشاعر الناس:

دع المساجد للعباد تسكنها
وطف بنا حول خمار ليسقينا

ما قال ربك ويل للذين سكروا

ولكن قال ويل للمصلينا

ويرد على الشاعر أبي العتاهية، الذي نصحه بالتوبة وترك التهتك والمجون، معتبراً التهتك والمجون جاهاً له بين الناس قائلاً:

أتراني يا عتاهي

تاركاً تلك الملاهي؟

أتراني مفسداً بالنسك

بين الناس جاهي؟

أما أوسكار وايلد، فهو كأبي نواس أيضاً، كانت لذته الكبرى أن يتحدى الرأي العام ويثيره، ويتغنى بفضائل الرذيلة، أو الخطيئة. وهو يفتخر بذلك ولا يتحرج من إظهارها للناس. فها هو يدافع عن الشاعر الفرنسي (بودلير)، زميله في النرجسية، قائلاً: "إن ما يسمى الخطيئة عنصر جوهري من عناصر التقدم، تأسن الدنيا بغيره أو تشيخ، أو تنصل من كل لون. فهي بما تنطوي عليه من التطلع تزيد تجارب النوع الإنساني، وهي بتوكيدها المزايا الفردية تنجينا من إرهاق القوالب المطردة".

أما الخطيئة الكبرى عند وايلد فهي البلادة، وعلامات الحضارة عنده اثنتان، الثقافة والفساد. وقد ذهب إلى بلدة من بلاد إفريقيا الشمالية، وخرج منها وهو يقول لزميله (أندريه جيد): "غاية مناي أن أكون قد نجحت في إفساد هذه القرية".

ويقول عنه أحد النقاد: "أوسكار وايلد هو خير مثال للأديب المستهتر الفاجر، الذي يدعو إلى التحلل من الأخلاق، والذي كان يتأنق في أسلوبه وحديثه، وقد دفعه التأنق إلى الشذوذ، فصار يتحرى الشذوذ في ملذاته، وينزل على رأي (باتر) في توخي التجربة والاختبار للذة فقط، فوقع في فسق الجسم والذهن.

واختياره لقصة (سالومي) يدل على هذا الذوق، الذي ينشد الجمال الشاذ، ويعشق الموقف عند أزمة العواطف، وهزيمة العقل الرزين أمام غلواء الشهوة".

ويدافع وايلد عن كتاباته الماجنة والشاذة قائلاً: "إن الأعمال الفنية لا يمكن أن تكون أخلاقية أو غير أخلاقية، هي فقط تكتب بشكل جيد أو بشكل سيئ".

ومن الأمور السيئة، التي كان أبو نواس واوسكار وايلد يجاهران بها، هي حبهما وإدمانهما الخمرة بشكل عنيف، والتي بلغت حد العبادة والتقديس، وخاصة عند أبي نواس. فالإسلام يحرم الخمرة تحريماً تاماً، ولكن أبا نواس يحللها، ويخالف الدين، ويجاهر بذلك علناً. أما

أوسكار وايلد فالأمر يختلف عنده، فدينه لا يحرم الخمرة، وشرب الخمرة شيء عادي بالنسبة له ولأهل دينه، لذلك فليس هناك داع للمخالفة والمجاهرة بتحليل الخمرة. إلا أنه، كما ثبت وعرف عنه، أنه كان من معاقري الخمرة ومدمنيها، خاصة بعد خروجه من السجن، وهناك من يقول إنه مات وهو سكران.

فهذا أبو نواس يقول مجاهراً بشربه للخمرة، ومتحدياً المجتمع ورجال الدين:

ألا فاسقني خمراً وقل لي: هي الخمر
ولا تسقني سراً اذا أمكن الجهر

وعندما لامه أحدهم على شربه الخمرة ومجاهرته بذلك، رد عليه قائلاً:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء

وهذا البيت يشبه جملة لأوسكار وايلد في إحدى مسرحياته يقول فيها: "الطريقة المثلى للتعامل مع الإغراء، هي أن تستسلم له".

وأبو نواس يصف الخمرة ويعلي من شأنها ومكانتها، وأن مكانها ليس في الصحراء ومضارب البدو، ومطارح الإبل والأغنام، وإنما مكانها في المدن والقصور والحانات، ولا يقدمها إلا الجواري والغلمان، وذلك حين يقول:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء
حاشى لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

لقد كان أبو نواس وأوسكار وايلد ميالين إلى الدعابة والفكاهة، واللتين كانتا طبعاً متأصلاً فيهما، وفيما يخص رأينا، إنهما كانا يستخدمان الدعابة والفكاهة، ربما، لإخفاء ما بهما من آلام وأحزان وتأنيب للضمير. فقد تكاثرت عليهما عقدهما النفسية، وكانا واعيين لحالتيهما تماماً، وإنهما ارتكبا الكثير من الآثام. ولا نعتقد أن حياتيهما كانتا سعادة ولهواً وفرحاً. والدليل على ذلك إظهارهما الندم والتوبة في ساعات الصفاء والتجلي والخلوة، وفي أيامهما الأخيرة. فلا بد للإنسان من الشقاء والتعاسة والحزن والمرض أن تحل به. خاصة وأن الاثنين قد واجها الإفلاس والسجن وإعراض الناس عنهما، وكثرة الحاسدين والشامتين بهما، وغير ذلك من منغصات الحياة. لذلك انصرفا إلى اللهو والمجون والعبث، إذ يريان في ذلك دواء للحياة. وآلامها. وقد طلبا الخمرة بإلحاح، إذ يريان فيها حلاً لعقدهما، وتفريجاً لأزماتهما العاطفية، فقادهما ذلك كله إلى فلسفة الإباحة والغفران.

لم يكتف أبو نواس وأوسكار وايلد بالتغزل بالنساء تغزلاً فاحشاً، وإنما قادهما شذوذهما إلى التغزل الماجن والفاحش بالذكور والغلمان، وقد بالغا في ذلك كثيراً. فأبو نواس غالباً ما يشبه الغلام بالفتاة، والفتاة بالغلام في قصائده، وهذا يدل على ميوله الذكرية والأنثوية، كمثل قوله:

غلام وإلا فالغلام شبيهها

وريحان دنيا لذة للمعانق

كما يقول في وصف غلام عشقه في إحدى الحانات وهو يقدم له الخمرة:

من كف ذي غنج حلو شمائله

كأنه عند رأي العين عذراء

بل وينتبه إلى صفات لدى معشوقيه من الغلمان، غير ظاهرة جسدياً، مثل ذلك الغلام، الذي كان يعجبه ما يصنعه فوه بالراء عندما يتحدث، فيقول:

يا ذوب قلبي في ظبي كلفت به

ما تصنع الراء من فيه اذا نطقا

كما تعجبه البحة في أحد الغلمان، وكان هو به بحة أيضاً، فيقول:

وبه غنة الصبا تعتليها

بحة الاحتلام للتشريف

أما أوسكار وايلد، فإن شذوذه يظهر في رسائله، التي كان يرسلها إلى معشوقيه الذكور. ففي إحدى رسائله إلى معشوقه اللورد (الفريد بوثيو دوغلاس) يقول فيها: "سوناتاتك جميلة جداً! وأنها لأعجوبة أن شفتيك، التي مثل بتلات الورود الحمراء، لا تبذل لشيء أقل من جنون الموسيقى والغناء، ومن ثم جنون التقبيل !). كما يقول في رسالة ثانية إلى معشوقه المذكور: "روحك المذهبة الرقيقة، تمشي بين العاطفة والشعر. أعرف أن (هيا سينث) التي أحبها (أبولو) بجنون، كانت تمثلك في الأيام اليونانية". وهيا سينث هنا هي إحدى الحوريات الرائعات الجمال، وأبولو أحد آلهة اليونان المشهورين. ويكتب أوسكار وايلد إلى أحد معشوقيه أيضاً، رسالة يقول فيها: "لا أستطيع العيش دونك. أنت العزيز جداً! الرائع جداً! أفكر فيك طوال اليوم، وأشتاق إلى نعمتك، جمالك الصبياني!".

وكما يقولون دائماً: "بعد السكرة تأتي الفكرة" هكذا أفاق هذان الرجلان من سكرتيهما الطويلتين، أبو نواس في أواخر حياته، وبعد فترات من السجن، وأوسكار وايلد في داخل سجنه. فلقد مر أوسكار وايلد في سجنه بنوبة تصوف شديد، إذ كان في أعماقه بصيص من إيمان فجذبته شخصية المسيح، فكتب إلى صديق له خطاباً مطولاً، يفيض بالتوبة والندم، نشر فيما بعد بعنوان (من

الأعماق) نلمس فيه لمحات إيمانية صادقة. ولكنه عندما خرج من السجن، ولامس هواء الحرية والحياة، عاد لسيرته الأولى. وفي رأينا، كما ذكرنا سابقاً، أنه لجأ إلى ذلك انتقاماً من المجتمع الذي شعر أنه ظلمه، فبدلاً من أن يكحلها أعماها، كما يقولون، فخسر بذلك دنياه وآخرته.

أما أبو نواس، فنحن لا ندري حقيقة، هل تاب توبة نصوحاً ام لا؟ ولا ندري أيضاً، على وجه التأكيد، هل مات في السجن أم في بيت أحد أصدقائه؟ كل ما نعرفه أنه ترك قصائد زهديات يعلن فيها توبته، ونلمس فيها الصدق والندم والتوبة الحارة، كما أنهم وجدوا، كما يقولون، ورقة تحت وسادته بعد موته يعلن فيها توبته. قائلاً:

يا ربي إن عظمت ذنوبي كثرة
فقد علمت أن عفوك أعظم
أدعوك رب كما أمرت تضرعا
وأن رددت يدي فمن ذا يرحم؟
إن كان لا يرجوك إلا محسن
فبمن يلوذ ويستجير المجرم؟
مالي إليك وسيلة إلا الرجا
وجميل عفوك ثم إني مسلم

كما يقول في قصيدة ثانية:

إلهي لست للفردوس أهلا
ولا أقوى على النار الجحيم
فهب لي توبة واغفر ذنوبي
فإنك غافر الذنب العظيم

ويقول أيضاً، معترفاً بذنوبه الكثيرة، وطالباً التوبة:

ذنوبي مثل أعداد الرمال
فهب لي توبة يا ذا الجلال

وكان في إحدى قصائده قد قال، وهي في وصف النرجس، معترفاً بعظمة الخالق:

عيون من لجين شاخصات
بأبصار هي الذهب السبيك
على قضيب الزبرجد شاهدات
بأن الله ليس له شريك

وأخيراً نكتفي بما قدمناه حول هاتين الشخصيتين المحيرتين، وإن كانت هنالك جوانب كثيرة لم نتطرق إليها لضيق المساحة المتاحة لنا في هذه المقالة. فالكتابة عنهما شيقة وشاقة في نفس الوقت، وإننا ندعو الكتاب والنقاد والباحثين للكشف عما غمض وغاب حول هذين الشخصين المبدعين، وإلى الغوص في أعماقهما لاستخراج كل أسرارهما الدفينة، فهناك الكثير والكثير مما يستحق الكشف عنه.

المصادر والمراجع عن أوسكار وايلد :

١ ـ تاريخ الأدب الإنكليزي ـ جون بيرغس ويلسون ـ لونغمان ـ لندن ـ ١٩٧٠ .

٢ ـ الأدب الإنكليزي ـ بول دوتان ـ دار الفكر العربي ـ بيروت ـ ١٩٤٨ .

٣ ـ الأدب الإنكليزي ـ ج. ثورنلي وجنينت روبرتس ـ ترجمة محمد الشويخان ـ دار المريخ ـ الرياض ـ١٩٩٠ .

٤ ـ تاريخ الأدب الإنكليزي ـ انطوني بيرغيس ـ ترجمة خالد حداد ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ١٩٩٠ .

٥ ـ مجمل تاريخ الأدب الإنكليزي ـ ايفور ايفانس ـ ترجمة زاخر غبريال ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٩٦ .

٦ ـ الأدب الإنكليزي الحديث ـ سلامة موسى ـ سلامة موسى للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ١٩٧٨ .

٧ ـ في الأدب الإنكليزي الحديث ـ لويس عوض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٦ .

٨ ـ دليل القارئ إلى الأدب العالمي ـ مجموعة من الباحثين ـ ترجمة محمد الجورا ـ دار الحقائق ـ بيروت ١٩٨٦ .

المصادر والمراجع عن أبي نواس :

١ ـ أبو نواس: قصة حياته وشعره ـ عبد الرحمن صدقي ـ دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ ١٩٤٤ .

٢ ـ خصام ونقد ، طه حسين ـ اختيار صبحي سعيد ـ تقديم مالك صقور ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ كتاب الجيب ـ العدد١٣٣ ـ ٢٠١٨ .

٣ ـ أبو نواس ـ خليل شرف الدين ـ دار ومكتبة الهلال ـ القاهرة ـ ١٩٩٦ .

٤ ـ أبو نواس وتجربته الشعرية ـ منير القاضي ـ دار النهضة ـ بغداد ـ ١٩٧٧ .

٥ ـ الجامع في الأدب العربي ـ حنا الفاخوري ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ١٩٩٥ .

٦ ـ بعض المواقع في الانترنت.

البطل وتمثله في الأدب الجاهلي

أحمد سعيد هواش*

هو حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرئ القيس، يكنى أبا عدي، وأبا سفانة، قحطاني من طيء. (544 .605م).

ولد في أواخر النصف الأول للقرن السادس الميلادي حوالي سنة 544 م على ما رجحه محقق ديوانه، ومات أبوه عبد الله وهو صغير، فقام جده سعد ابن الحشرج بأمره، وظل في حجر جدّه حتى شب وذهب في الجود مذهبه المعروف، واعتزله جده وتحول عنه لما رأى من إفراطه في الجود.

أما تحديد زمن وفاة حاتم ففيه أقوال:

أرجحها على ما ذهب إليه محقق الديوان أنه توفي في مطلع القرن السابع الميلادي أي حوالي عام 605م.

وكانت وفاته في جبل من جبال طيء اسمه عارض، وقيل: إن قبره هناك، كان من أهل نجد وزار بلاد الشام وهناك تزوج بماوية بنت حجر الغسانية، وهو من الأجواد الشعراء المشهورين في الجاهلية، وأخباره وأشعاره في الجود والشهامة كثيرة، متفرقة في كتب الأدب والتاريخ، وكان يضرب بجوده وشهامته المثل، وهو حيثما نزل عرف منزله، وإذا قاتل غلب، وإذا غنم نهب، وإذا سئل وهب، وإذا ضرب بالقداح سبق وإذا أسر أطلق، شعره كثير ضاع معظمه، وبقي منه ديوان صغير، نشر في القاهرة عام 1395 هـ / 1975 م(1). كما نشر في بيروت أيضاً.

***

الكرم قمة الفروسية:

البطل في الأدب الجاهلي هو الذي تجاوز الناس في صفاته، وسلك في مواجهة الأحداث مسلكاً مثالياً، وجاء بأعمال عجز عن القيام بها سائر البشر، وتنزه عن كثير مما يميز الناس من نقص إنساني أو ضعف بشري.

لذا بقي على ألسنة الناس عامة إلى عصرنا الحاضر اسم فارس بني عبس

* أديب سوري.

(عنترة) المثل الأعلى في البطولة وحيكت حوله الأساطير، كما بقي اسم حاتم الطائي مضرب المثل بالكرم والجود.. وكذلك لم يسلم اسمه من الأساطير...

ذلك أن البطل ومثله الرفيعة، وصفاته النبيلة كانت من صورته تتمثل للفرد الجاهلي، فترتسم في ذهنه كاملة، جمعت فيها كل العناصر، وتألفت منها كل القيم، فحماية الجار، والكرم والشجاعة والصبر على المكاره، كانت حلقة متصلة متماسكة، تغنى بها في شعره، ودافع عنها ما استطاع الدفاع ليثبتها في مجتمعه، هذه المثل التي سنها الفرسان، ورفعوا لواءها عالياً، كانت دليلاً حياً على اعتزازهم بها، لأنها هيأت نفوسهم لسمو إنساني نبيل، وعودتهم على قيم خالدة، فدعتهم إلى احترامها، وأجبرتهم على تمجيدها، فحفل الأدب بصورها الرائعة، فكانت لوحات خالدة في عالم الكرم والإيثار والبطولة والتضحية.

وصورة كريم العرب حاتم الطائي تتمثل لنا بكل شموخ وإباء، وترتسم واضحة بكل جلاء، لتصور لنا الكرم الأصيل، والخلق الرفيع لفارس جمع في شخصه كل صفات الفروسية الحقة في الأخلاق والشجاعة والمروءة يقول:

ولي نيقة في المجد والبذل لم تكن
تأنقها، فيما مضى أحد قبلي(2)

وفارسنا الطائي، يعمل للمستقبل البعيد، وكأنه يستشرف الغد، فهو يسعى لكسب محمدة من الأجيال والذكر لأنهما الخالدان على مرّ الأيام، لنسمعه يخاطب زوجته (ماوية) قائلاً(3) إن المال خلق لاكتساب الثناء والذكر الحميد، فعلى الإنسان أن يكسبه بشرف وينفقه بشرف فقال:

أماوِيّ قدْ طال التجنبّ والهجرّ
وَقدْ عَذرَتني في طِلابِكُمُ العُذرُ(4)

أماوِيّ إنّ المالَ غادٍ ورائحٌ
ويبقى من المالِ الأحاديثُ والذّكرُ

أماوِيّ إنّي لا أقولُ لسائلٍ
إذا جاءَ يوماً، حَلّ في مالِنا نَزرُ(5)

أماوِيّ إمّا مانعٌ فَمُبيّنٌ
وإمّا عَطاءٌ لا يُنَهنِهُهُ الزَّجرُ(6)

أماويّ، ما يُغني الثراء عن الفتى
إذا حَشرَجَتْ نَفسٌ وضاقَ بها الصّدرُ

وكثيراً ما يفخر الشاعر الفارس حاتم الطائي بفروسيته وكرمه، وكان الفخر ظاهرة طبيعية بين الشعراء الجاهليين، اقتضتها حياة القبائل المتحاربة، فعمت هذه الظاهرة الشعر الجاهلي وامتازت بها جماعة فحول الشعراء كعمرو ابن كلثوم، وعنترة، والحارث بن حلزة وحاتم الطائي حيث قال قصيدة (فروسية وكرم)(7):

أخا الحَرْبِ إلا سَاهِمَ الوَجْهِ أغْبَرا(8)
وإنّــي كَأشْــلاءِ اللّجَـامِ ولَــنْ تَــرَى

وإنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الحربُ شَمَّرا
أخُو الحَرْبِ إنْ عَضَّتْ بِهِ الحربُ عَضَّها

إذا الخَيلُ جالتْ في قَنَا قد تَكَسَّرا(9)
ولا تسـألينــي واســألي: أيُّ فــارسٍ

إذَا وَرَقُ الطَّلْـحِ الطِّـوالِ تَحَسَّـرا(10)
وإنّــي ليغْشَــى أبْعَــدُ الحَــيِّ جَفْنَتِــي

وإن هذه المكرمة (الكرم) ورثها الأبناء عن الآباء، وقوم حاتم طيء كرماء لا يسألون الضيف عن حاجته بل هم يبادرون لإكرامه، كما أن حاتماً يقوم بهذه المهمة بنفسه فهو يكرم الضيف قبل سؤاله، كما أنه مقدامٌ في الحرب يكون على رأس المقاتلين تحت وقع الأسنة والسيوف التي تقطر دماً، كما أنه يرى من الخزيّ والعار أن يكون هو متخماً وجاراته يبتن على الطوى هزيلات:

نظــيرٌ لَــهُ يُغْــني غَنَــاه ويَخْلُــفُ
إذا مــات منَّــا سَــيِّدٌ قــامَ بعــده

وأطعَــنُ قِــدْماً والأسِــنة ترعــفُ
وإنّــي لأقـرى الضـيفَ قَبـلَ سُـؤاله

وجـاراتُ بَيْتي طاويـاتٌ ونُحَّـفُ(11)
وإنــي لأخــزى أنْ تُــرى بــي بطنــةٌ

وكثيراً ما يشيد الشاعر حاتم الطائي بفضيلة الكرم، ويحث عليها ويضرب بنفسه المثل الأعلى، فكان ينفق كل ما عنده ويبيت على الطوى هانئاً مرتاح البال، لنسمعه يخاطب زوجته قائلاً(12):

ويـا بنـة ذي الـبردين والفـرس الـورد
أيــا بنــة عبــد اللهِ، وابنــة مالــكٍ

أكـيلاً فـإني لسـتُ آكلَـه وحـدي
إذا مـا صـنعتِ الـزادَ فالتمسـي لـهُ

أخـافُ مَـذمَّات الأحاديـثِ مـن بَعْـدِي
أخــاً طارقــاً، أو جـارَ بيـتٍ فـإنني

ومـا فيَّ، إلا تلـك مـن شـيمة العبـدِ
وإنّــي لعبـد الضـيفِ مـادامَ ثاويـاً

إنه يخدم ضيفه ما دام عنده في منزله، وهي مكرمةٌ وإن كانت من شيمة العبد..

إن صفة الكرم والمروءة والفروسية نجدها في كل بيتٍ من قصائد هذا الشاعر الكريم، فقد خلق مجبولاً بالكرم، وليس تصنعاً حباً بالوجاهة وذكر الناس له كما يقول بعض الرواة والمؤرخين، فالكرم عند (حاتم) عادة تلازمه في حياته لا يملك أن يتخلى عنها(13):

ونفسُـكَ حتـى ضَـرَّ نفسَـك جودُهـا
وقائلــةٍ أهلكــتَ بــالجودِ مالنــا

لكــلِّ كــريمٍ عــادةٌ يَســتعيدُها
فقلـتُ دعـيني، إنمـا تلـك عـادتي

وهو يردُّ على القائل إن الكرم والجود يهلكان الإنسان حيث يصرف المال دون فائدة، ولكنه يجيب من يقول له ذلك إن الجود لا يهلكني، وإن البخيل الشحيح لا تخلد نفسه من بعده، بل إن ذكر الكريم يبقى إلى ما بعد الممات حسناً يقول:

كأنّي إذا أعطيتُ مالي أضيمُها(14)
وعاذلةٍ قامتْ بليلٍ تَلُومني

وَلا مخلدٍ النّفسِ الشحيحةِ لَومُها
أعاذلَ إنّ الجودَ ليس بمهلكي

مغيَّبةٌ في اللَّحدِ بالٍ رميمُها(15)
وتُذكَرُ أخلاقُ الفتى، وعظامُه

وهو بذلك يريد من الناس أن يتحلوا بهذه الصّفات ويبذلوا ما شاء لهم البذل في سبيل تعميم هذه الصّفات وترسيخها في أذهان القوم، ليجعلها سنةً في حياتهم، فكان يشجع الناس على البذل والعطاء، لما يتركه من أثرٍ حميدٍ بعد الممات بعكس البخل والشح الذي يترك آثاراً وسمعةً سيئةً للإنسان ولا يذكر البخيل بالخير بعد الممات، وهذا ما يخيف الإنسان الجاهلي فيقول:

ويُحيي العظامَ البيضَ وهي رَميمُ
أما والذي لا يعلمُ الغيبَ غَيرُهُ

مخافةَ يوماً، أنْ يُقالَ لئيمُ
لقد كنتُ أطوي البطنَ والزادُ يُشتهى

رِواقٌ له فَوقَ الإكامِ بَهِيمُ
وما كان بي ما كان، والليلُ مُلبَسٌ

وَقَدْ آبَ نَجْمٌ واستقلَّ نُجُومُ
ألُفُّ بِحِلْسِي الزّادَ من دُونِ صُحْبَتِي

لذا كان يدعو غلامه ليوقد النيران ليراها من يسير بالصحراء ليلاً فيقصدها ويأوي إلى منزل (حاتم) ليكرمه، وأن هذا الغلام تصيبه مكرمةً كبيرةً من حاتم، فهو يرد إليه حريته إذا جلب ضيفاً فيقول(16):

والريحُ يا موقدُ ريحٌ صرُّ
أوقدْ فإنَّ الليلَ ليلٌ قُرُّ

إنْ جلبتْ ضيفاً فأنتَ حرُّ
عسى يرى ناركَ من يَمُرُّ

ومما لا شكَّ فيه أن الكرم كانت عادةً متأصلةً في المجتمع الجاهلي تمليها طبيعة الصحراء، والفخر عند العربي بالكرم والشجاعة والمروءة، ولكن تتميز أسرة حاتم الطائي بإفراط الكرم ولا عجب في ذلك، فقد كانت والدته كريمةً متلافةً للمال، فكان لا يسألها أحد شيئاً فتمنعه وكان أهلها يلومها على ذلك ولكنها لم تترك هذه المكرمة.

ومن مظاهر فروسيته وبطولته أنه ترك لورثته قدراً كافياً من المال، وفرساً ضامراً، وسيفاً قاطعاً، ورمحاً أسمر وتلك عادة الفارس الجاهلي يقول:

يجد جمع كفٌ غيرَ ملأى، ولا صِفْرِ
متى يأتِ، يوماً، وارثي يبتغي الغنى،

حُساماً إذا ماهُزَّ لم يَرْضَ بالهَبْرِ
يجدْ فرساً مثلَ العنان، وصارماً

نوى القَسْبِ قد أرمى ذراعاً على العَشْرِ
وأسْمرَ خَطيّاً كأنَّ كعُوبَهُ

إنه شاعر فارس عربي أصيل فهو لجانب كرمه ذو مروءة لأنها جزء تكمل فروسيته، لتكتمل فيه صفة البطل المثالي، فالمال عنده لا يستعبد صاحبه، وإنما هو وسيلة لفك العاني، يعطى لمن يستحقه ليتدبر أمره فيقول:

فإني بحمد اللهِ مالي مُعَبَّدُ
إذا كان بعض المال ربّاً لأهلِهِ

ويُعْطى إذا مَنَّ البخيل المُطرَّدُ
يُفَكُّ به العاني ويؤكَل طيّباً

وهو ينصر المظلومين، فإذا ما أحس بظلم وقع على إنسان، قام بالسيف ليرفع عنه الظلم يقول:

وإنْ جار لم يَكْثُرْ عَليَّ التَّعَطُّفُ
سأنْصُرُهُ إنْ كان للحَقِّ تابعاً

لأنْصُرَهُ إنَّ الضَّعيفَ يُؤَنَّفُ
وإنْ ظَلَمُوهُ قمتُ بالسَّيْفِ دُونَهُ

وكُلُّ امرىءٍ رَهْنٌ بما هو متلفُ
وإنِّي لَمَجْزيٌّ بما أنا كَاسِبٌ

بهذه الأخلاق العربية السامية اكتسب حاتم تلك السمعة العطرة كأكرم كرام العرب وبذلك كان مثالاً للعزة والإباء المتجسد في الإنسان العربي المؤمن بكرامته ومثاليته وبطولته، حتى إذا دعتها المثالية الجديدة وجدت في أعماقها ما يأتلف معها ويسمو بها وتندفع بها هذه الأخلاق التي أقرها الرسول العربي الكريم محمد ﷺ يوم جاؤوه بأسرى إحدى الغزوات فوقف عند امرأة وسألها: من تكون؟ فقالت: كان أبي يفك العاني، ويقري الضيف، ويطعم الجائع، فإذا هي (سفانة) بنت (حاتم الطائي) فقال لها الرسول ﷺ: خلوا عنها إن أباها كان يحب مكارم الأخلاق.

أجل كان حاتم فارساً من فرسان العرب كريماً، شجاعاً، يغيث المستجير، فهو صفحة مضيئة من صفحات الشموخ والمجد العربي.

الحواشي:

(1) مقدمة ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة يحيى بن مدرك، دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1411هـ ـ 1990م. والحماسة الشجيرية، تحقيق عبد المعين الملوحي، وأسماء الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 1971م. حيث أثبتها الشاعر محمد مهدي الجواهري عن مقدمة ديوان حاتم المذكور.

(2) النيقة: أرفع مكان في الجسم، يقصد بها علو المقام والرفعة.

(3) ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، مصدر سابق، ص (67).

(4) العذر: يريد المعذرة.

(5) النَّزر: القلة.

(6) ينهنهه: يزجره ويكفه.

(7) الجمهرة، محمد مهدي الجواهري، ج1، العصر الجاهلي حققه الدكتور عدنان درويش، وزارة الثقافة، دمشق، 1985م.

(8) أشلاء اللجام قطعة مما تبقى منه، يريد من هزاله وتشمثه.

(9) القنا: الرماح.

(10) الجفنة: القصعة الكبيرة. الطلح: شجرة طويلة ذات أغصان عظيمة وأوراق فيكون لها ظل ظليل يستظل بها الناس والإبل، تحسر: أي سقط، وذلك كناية عن الجدب والقحط يريد أنه يطعم الناس قريبهم وبعيدهم وقت الجدب.

(11) نُحَّف: مفردها نحيف ونحيفة أي مهزول، وطاويات: جائعات. الجمهرة: مصدر سابق، ص(171).

(12) شرح ديوان حاتم الطائي، قام بشرحه إبراهيم الجزيني، دار الكاتب العربي، بيروت، ط1، 1968م.

(13) المصدر السابق.

(14) أضيمها: ضامه حقه: انتقصه وظلمه.

(15) الرميم: العظم البالي.

(16) شرح ديوان حاتم الطائي – ص (60).

المراجع

1 ـ ديوان حاتم الطائي، صنعة يحيى بن مدرك، دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة ط2/1411هـ ـ 1990م.

2 ـ حماسة ابن الشجري المتوفى (542)، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق 1971م.

3 ـ الجمهرة، محمد مهدي الجواهري، ج1، العصر الجاهلي، حققه الدكتور عدنان درويش، وزارة الثقافة، دمشق 1985م،

4 ـ شرح ديوان حاتم الطائي، قام بشرحه إبراهيم الجزيني، دار الكاتب العربي، بيروت، ط1، 1968م.

عادل أبو شنب... حكواتي الفن

غسان كلاس*

ولد عادل أبو شنب في دمشق عام 1931 من أب سعودي وأم دمشقية، ودرس مراحله التعليمية جميعها في سورية. وترعرع في كنف أخواله بحي القيمرية، هذا الحي الذي يتوسط عدة أحياء بدمشق، والذي كان معبراً من باب توما إلى سوق الحميدية مروراً بالجامع الأموي.

وفي إشارة إلى العوامل التي دفعت به إلى عالم الأدب والكتابة يتساءل(1):

هل السبب أنني نشأت في بيئة تجد القراءة واحدة من المتع المتوفرة للفقراء؟ ربما..! ولكن هناك سبب آخر، فعلى مدى عام كامل انتظرت شقيقي التوأم ليحصل على الشهادة الابتدائية، وخلال هذه السنة، ربما بسبب قتل الوقت، عملت لدى المحامي فؤاد الخياط، الذي كان يقرأ كثيراً، وكان يأتي بمجلات وصحف رائعة (الرسالة، الثقافة، أخبار اليوم...) ولعل اطلاعي على هذه المجلات، إضافة لارتيادي المكتبة الظاهرية، التي قرأت فيها شوامخ الأدب العربي والمترجم، مكنني من التعرف على أنماط من الكتابة الصحفية والكتابة الأدبية...

وعن الأسباب التي حدت به ليمارس أنواعاً متعددة في الكتابة تتراوح بين القصة والرواية والدراما والصحافة وإعداد البرامج، يقول: في بداية الخمسينات وجدني الأمير يحيى الشهابي مهتماً بالأدب، واكتب القصة فشجعني ودفعني للصحافة، ومنذ ذلك الوقت ترافقت دراستي مع عملي، وانصب اهتمامي على أنواع متعددة من الكتابة فكتبت القصة القصيرة، وأذعتها، وأنا لم أتجاوز الثامنة عشرة من عمري، وكتبت للإذاعة، ومنذ

* باحث سوري.

للتلفزيون وللصحافة، وكتبت في الفلكلور والتاريخ الفني، وكتبت للأطفال...

كانت البداية، صحفياً، مع جريدة (الوحدة) التي رئس فيها القسم الثقافي. فكانت الصحفة الثقافية مجلة في صفحة فأفاد من هذه التجربة كثيراً وكررها، لاحقاً، في جريدة (الثورة) ومن ثم في (تشرين) التي شارك في تأسيسها. ويذكر أنه اسهم منذ العام 1068 في تأسيس مجلة (أسامة) وألف، في إطار أدب الأطفال، مسرحية (الفصل الجميل).

في إطار إعداد البرامج، طلب منه د. صباح قباني أن يعد مجلة التلفزيون فتملك، من خلال ذلك أدوات الكتابة فكان مسلسل (حكاية حارة القصر) الذي كان محلياً في كل شيء: تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً. ومن بعد، كان مسلسل (فوزية) و(هذا الرجل في خطر) و(وضاح اليمن).

إذاعياً وبتشجيع ممتاز الركابي، كتب أبو شنب أكثر من مائتي تمثيلية وخمسة وعشرين مسلسلا: أهل الكهف، الزير سالم، حمزة البهلوان، وردة الصباح، أشهر الحضارات في التاريخ... بث بعضها على أثير الكويت، السعودية، ولندن...

وكنت قد أجريت في ت1 من العام 1995 حواراً مع الراحل أبو شنب(2)، تساءل بقوله: من أين أتتني هذه الموهبة لأكون معداً لبرنامج تلفزيوني. ويروي القصة التالية: جاءني د. صباح قباني وقال اخترناك لتكون أول معد لبرنامج محلي في التلفزيون، يكتب البرامج كما يلي: ثلث الورقة إلى اليمين للصورة وثلثاها للنص والحوار.. ولا أكتمكم ـ يضيف الأستاذ أبو شنب معلقاً ـ إنها كانت محاولات ساذجة في البداية ولكن الناس في غمرة الحماس الهائل لإنشاء تلفزيون وطني كانوا يتقبلونها ولا سيما أن البث ـ كما هو معروف ـ كان على الهواء مباشرة، وتمكنت من هذه الحرفة واسميها حرفة، فطلب إلي كتابة مسلسل محلي فكان (حكاية حارة القصر) الذي كان في الحقيقة محلياً في كل شيء تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً.. ومن طريف ما يروى أن المخرج كان بانتظار الحلقة لأنتهي من كتابتها فيدفع بها إلى الممثلين.. يا لها من ذكريات جميلة تنطوي على نوع من الجموح والتحدي.. ثم كان مسلسل (فوزية) و(هذا الرجل في خطر).. وغيرها كـ(افتح يا سمسم) و(وضاح اليمن) ويفيض أديبنا بأسباب هذه التعددية الثقافية ـ إن صح التعبير ـ بأنها كانت وليدة الحاجة وهي ليست مسألة جيدة في عصر الاختصاص

ولكن الظروف فرضتها فأديبنا ـ كما يقول عن نفسه ـ حاد المزاج نزق، عنده إحساس بكرامته إلى درجة كبيرة وبالتالي فهو كان يحرد عندما يتضايق، ينحسر في فن أدبي ليجد نفسه في آخر وهو في كل الأحوال ـ والحمد لله ـ مجوّد في النوع الذي يعمل.

وعن الهاجس الذي عاش في صدر أديبنا منذ حمل القلم يقول: آليت على نفسي أن أساهم في الحركة الأدبية ـ الفنية وأطوع إدراكي، حتى لا أقول مواهبي في خدمة الفكر والثقافة والأدب بشكل عام، وعلى الآخرين أن يقولوا رأيهم فاحترمه وعليهم في الوقت نفسه، أن يحترموا رأيي.

وعن صراع الأجيال في الأدب والثقافة، يقول الأستاذ عادل أبو شنب يجب أن يكون هناك صراع بناء وخلاق ويجب أ، لا ينقطع الحوار بين الأجيال وأنا لا أدعوا إلى المصالحة وعلى كلا الجانبين أن يتفهم الجانب الآخر، وصراع الأجيال ظاهرة صحية ولا ريب أن لها آثاراً فعالة ومنتجة.

وعن الزاوية التي يكتبها الأستاذ أبو شنب في جريدة تشرين قال: أحاول من خلال زاويتي رصد المتغيرات التي تحدث في المجتمع باستمرار، الزاوية بشكل من الأشكال، هي امتداد لـ (دمشق أيام زمان).

في كتابه (ملامح في الرواية السورية)(3) يتناول سمر روحي الفيصل بالتحليل رواية (وردة الصباح)(4) لعادل أبو شنب مشيراً بأنها تحتل منزلة خاصة في أثناء الحديث عن مجتمع الروايات السورية كونها حققت المعادلة الصعبة بين المضمون والشكل. ومن الواضح أن بساطتها تجعل المرء يفكر مرتين قبل الولوج في تحليلها، لأن البساطة مطلب فني عسير يكمن وراءه جهد من العقل والخيال، وهو في أقل تقدير دليل على فنية الرواية، وفي الظن أن عادل أبو شنب حريص على مسألة إيصال عمله إلى الناس بمقدار حرصه على التأثير الفني فيهم، ومن هنا راح يدقق في عمله، ويغذيه بأسباب النمو، حتى استطاع تحقيق هذه الرواية...

تنصرف رواية (وردة الصباح) إلى تصوير شقاء ماسحي الأحذية، على أنهم فئة مستفكة تتوضع في الدرجات السفلى للسلم الاجتماعي في المدينة، وتروح، من خلال هذا التصوير، رسم صورة بانورامية لمدينة دمشق...

يخيل للمرء أن الرواية، كما يقول الفيصل، تؤمن بأن الإنسان خير بطبيعته، وأن الشر طبقة تتوضع على السطح بفعل عوامل اقتصادية أو اجتماعية معينة، ولعل امتلاك (أسعد) لصندوق بويا خاص به هو الدليل على

إيمـان الروايـة بـالخير الكـامن في وجدانات الناس...

إن الأجـزاء الحواريـة الـتي استخدمها عادل أبو شنب في الفصول التي اصطنعت ضمير المخاطب كانت أجزاء محكمة مدروسة بعناية مما يجعلها نموذجاً صالحاً لتطوير الحوار الروائي وقدرته، في أحايين كثيرة، على الانتقال من كونه وسيلة فنية مساعدة إلى كونه وسيلة فنية أساسية...

في مجال الدراسات أصدر عادل أبو شنب (بواكير التأليف المسرحي في سورية)(5) والذي دفعه إلى ذلك: إعادة الاعتبار إلى المسرح كفن أدبي، وتقديم بواكير النصوص المسرحية والمحاولات المبذولة في التأليف للمسرح، وتسليط الأضواء على نصوص أدبية كتبت للمسرح، وساهمت ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ في تطوير فن الكتابة المسرحية في سورية...

وقد استطاع ابو شنب، متكئاً على جملة من المصادر والدوريات، بيان هوية المسرح في سورية من خلال رصد تاريخي موثق، والتأريخ لبواكير التأليف المحلي المسرحي، مفنداً القول في (خليل الهنداوي) الذي يعتبر واحداً من رواد التأليف المسرحي في سورية، ملقياً الضوء على المسابقة الأولى في التأليف المسرحي التي أطلقتها مجلة (النقاد) الدمشقية...

وتجدر الإشارة أن المؤلف ضمن كتابه نصوص أربع مسرحيات هي: تتويج فيصل لعبد الوهاب أبو السعود، الشيخ تاج لأحمد تقي الدين، المتمرد لمحمد حاج حسين، ومشكلة راتب لمراد السباعي.

في عام 1990 أصدر عادل أبو شنب كتابه (دمشق أيام زمان ـ ذكريات وصور من الدمشقة)(6) وقد حفل الكتاب، إضافة لموضوعاته التي تعتبر مرجعاً توثيقياً للعادات والتقاليد الدمشقية، بعدد من الصور الضوئية التي أغنته وزادته تألقاً. ويهدي المؤلف كتابه لروح شقيقه التوأم محمد، الذي رقد بعيداً عن دمشق على الرغم منه، وكالعادة، يحدد في الصفحات الأولى لكتابه دوافع التأليف في هذا الموضوع في إطار حواره مع دليلته الهنغارية، التي سألته: من أين؟ فأجابها: من منطقة حافلة بالحضارة والفن، تاريخها قديم، أقدم من كل تاريخ، وناسها اليوم هم أحفاد أولئك الذين شبوا على العالم علماً وفناً ومعتقداً وثقافة، دمشق أقدم مدن العالم المأهولة... قصة (دمشق أيام زمان)، ولدت في خاطري، كما يقول أبو شنب، التغيير الذي حدث في المدينة، واكتشفت أن المدن العظيمة

هي المدن التي تتغير. هي المدن التي تشيخ ولا تموت، أن دمشق باقية لأنها قادرة على تغيير أثوابها بما يلائم روح كل عصر، وأن هذه من خاصيات مدن قليلة في هذا العالم الواسع المملوء بالمدن الميتة. إن مدينتنا الخالدة خالدة بنهوض أبنائها، بين حين وآخر، لرصد متغيراتها، والتاريخ لما كان فيها من أقوال وأفعال وسلوكيات وعادات وأدوات...

في كتابه (دمشق أيام زمان) يرصد الحياة الدمشقية بأوجهها المختلفة والملونة بدءاً من العادات والتقاليد، مروراً بالتعبيرات والمصطلحات والكنايات والطب والكتّاب والمندل والأسواق والمقاهي والموسيقا ورمضان والعيد والحكواتي والحمامات ووسائل التواصل والمواصلات... وإذا أشرنا أن المؤلف افتتح كتابه بكيفية توثيق المواليد(7) تأريخاً، على صفحات القرآن الكريم، توقعنا إلى أي مدى يبحر بنا عبر صفحات كتابه...

ولعله من المفيد الإشارة أن المؤلف أهدان بتاريخ 1995/9/22 كتابه وشرفني بما خطه يراعه: محبة متدمشق إلى دمشق ودمشقي.

على امتداد عمره التقط عادل أبو شنب مشاهد وأقوالاً وحالات ضاحكة فيها سخرية ظرف جمعها في كتابه (شوام ظرفاء)(8) وقد أهداه إلى جميع الشوام الظرفاء الذين حملوا البسمة إلى شفاه الناس...

ويأتي ثبت الأعلام والأماكن الذي ذيل به كتابه ليعطي الكتاب غنى إضافياً يفيد القارئ ويوثق لقرن من الزمن تقريباً.

سبق مميز يسجل للمنتدى الاجتماعي بدمشق الذي دعا لحوار مع الأديب عادل أبو شنب مع صدور كتابه (كشف اللثام عن أحوال دمشق الشام)(9) الذي حققه لمؤلف مجهول يدعى محمد الكردي - خادم أموي حلب 1893م. ويبدو أن هذا المؤلف، القادم من حلب، كان في مهمتين، مهمة خاصة لمي فصح عنها ومهمة (كشف اللثام عن أحوال دمشق الشام) التي فجرت قريحته فكتب مقولة بهذا العنوان عنها، عدت فريدة عصرها في القدح بدمشق وذمها، وسب أهلها، ولكن سامحه الله فكر أنه أتاح لنفسه أن يقيم في دمشق مدة كافية لينقلب رأيه فيها من الضد إلى الضد.. يبدو أن رجلنا الحلبي تعهد ألا يقيم طويلاً في دمشق خوفاً من أن تدمشقه فيغدو من أسراها، مقيماً ومجاوراً، ناسياً أهله وبلده. والدمشقة - هنا - ليست تدمشق وعالحيط تعمشق بل هي

انتماء إلى دمشق بكل الجوارح، هي حب خارق يعرفه المتصوفة الذين على باب الله...

وينفد أبو شنب، من بعده، أسباب حمل الرجل على دمشق والدماشقة.

وفي العام 2004 يصدر أديبنا عادل أبو شنب كتاباً يحمل عنوان (أدعوك إلى الإسلام - رسالة محمد ﷺ إلى هرقل ملك الروم)(10). ويسرد ذلك بأسلوب قصصي. وقد اعتمد في ذلك على مراجع تنهض بتاريخ الرسالة، لكن المخيلة سدت الثغرات التي كانت في تلك المراجع ليجذب القارئ بما لا يتنافى مع الأمانة المتوخاة في الوثيقة. وقد أهدى كتابه هذا إلى زوجه (نادية السمان) التي ساعدته، دائماً، في النهوض إلى مهمة الكتابة...

وعندما أصدر أبو شنب دراسته (أحمد أبو خليل القباني - رائد المسرح الغنائي العربي)(11) هدف إلى وضع القباني في مكانه الصحيح رائداً مسرحياً، وخالقاً فناً من أشكال التعبير المسرحي العربي. حيث تناول، إضافة إلى الظواهر المسرحية، الولادة والظهور والنجاح والانتشار وأفعال القباني ورحلاته إلى مصر وأمريكا، والثورة التي نشبت ضده، كل ذلك من خلال شهادات ووثائق لا يرقى إليها الشك..

وبعد كلمة شكر للدكتور صباح قباني، الذي قدّم وثائق هامة أغنت الكتاب، يهدي عمله للدكتور الراحل إبراهيم الكيلاني، الذي زوّده بالرسالة المكثفة بخط أبي خليل القباني.

بتاريخ 2005/3/2 في مقهى الروضة، قدّم لي الأستاذ عادل أبو شنب أحدث نتاجاته المطبوعة رواية (ذكر السلحفاة) ووشحها بإهدائه التالي: إن معاناتك هي جزء من معاناتي في حمل آلام الوطن والشعب، وضوء القبس مني ومنك.

يقول الأديب ياسين رفاعية: (ذكر السلحفاة) رواية جريئة بكل ما فيها من هم اجتماعي واقتصادي وسياسي، وهي الرواية الثالثة للكتب وكان قد بدأ حياته في الخمسينات كاتباً للقصة القصيرة، وأول مجموعة أصدرها عام 1956 بعنوان (عالم ولكنه صغير) كانت منعطفاً كبيراً لمسيرة القصة القصيرة في سورية. وتجيء رواية (ذكر السلحفاة) تتويجاً لكل إبداعاته، مجسدة آلام الناس وهمومهم، وتناقضات المجتمع والأعراف التقليدية الصارمة، التي كانت تقف سداً في وجه تحقيق الأحلام، من أجل سمعة العائلة أو القرية أو المدينة. رواية ممتعة وحزينة في آن استخدم فيها عادل أبو

شنب تقنية جديدة عالية القيمة، وبأسلوب مختلف عن كل ما نقرأ في الرواية السورية، وبلغة قد تبدو، في سردها، بسيطة، لكنها توحي بعمق شديد التأثر والإيقاع...

بقي أن نشير إلى جملة من إصدارات أديبنا، على مدى حياته الحافلة: زهرة استوائية في القطب، الثوار مروا ببيتنا، أحلام ساعة الصفر، الآس الجميل، مسرح عربي قديم، حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود، كان يا ما كان، من معارك النقد الأدبي في سورية في الخمسينات، صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية، الأول والأخير، اغتيال ملك الجان، معطف الإخفاء، الطفل الشجاع، هالوليا...

ويلاحظ المرء تنوع إبداعات الراحل وتعددها، ويذكرني بسؤال طرحته عليه: هل يمكن فهم التعددية الثقافية لديك استجابة لمتطلبات السوق؟ فكان جوابه: لا ريب بأن التعددية تعطي نوعاً من الشخصية المتميزة، وهي لا تحصر الإنسان بالتخصص الضيق، وأنا في تركيبي الشخصي لا أستطيع مطلقاً أن أعرض نتاجي على أحد... أنا لم أحمل أي نص وأذهب به إلى أية مؤسسة إعلامية أو ثقافية... لقد صانتني التعددية من تقديم نفسي...

وقد أكد، في غيرة مرة، على علاقة إبداعاته بشخصه، وكان يردد قول الصافي النجفي:

قلت شعري مرآة روحي

فإن كان قبيحاً فهل أغيّر روحي

وأود الإشارة إلى شيء مهم ونوعي، بصدد مجموعته (الثوار مروا ببيتنا) فقد تصدّرت كل قصة من قصص المجموعة لوحة فنية لفنانين كبار: نعيم إسماعيل، إلياس الزيات، هشام زمريق، فاتح المدرس، لؤي كيالي، محمود حمّاد، وعبد القادر أرناؤوط الذي صمم غلاف المجموعة وكتب خطوطها!

وعبر دكتاتورية الذاكرة(12)، بجزأيها دون أبو شنب ذكرياته في الفن والسفر، ونقتطف بعضاً مما قاله في مقدمتيهما:

مارست الفن ممارستي للأدب والصحافة. كانت مسيرتي واحدة في الأنواع الثلاثة، فرض علي أن أنهض للفن منذ نعومة أظفاري، كان كل شيء في بداية الثلث الثاني من القرن العشرين موحياً وجاذباً لي لأرى وأتعلم وأحاكي، وكانت ندرة الذين ينهضون للفن والكتابة وللأدب في زماني الأول حافزه لي أن أتعدد فأمارسها جميعاً، إما لموهبة دفينة ولدت معي، أو لأن الظروف قادتني إلى ممارستها، أو لأنني وجدت فيها مجالاً للعيش، فصارت كاراً، كما هي

الحال مع الصحافة، أو أن ديكتاتورية الذاكرة ألحت أن أكتب فكتبت هذه الذكريات لأنني تذكرت، وأتذكر ولا أنس قط إلا قليلاً...

لم تكن رحلاتي وأسفاري إلى اليابان والصين وسنغافورة وباكستان ومعظم الدول العربي، والأمريكيتين، وأفريقيا، وأوروبا رحلات استكشاف جغرافية فحسب، بل كانت رحلات بحث عن العلم والثقافة والمعرفة وحضارات الشعوب أيضاً....

أواخر العام 2011 دعاني، أثناء إجازتي في سورية الحبيبة، للقائه في مقهى الروضة، ومن ثم في منزله قرب حديقة الجاحظ، حيث أجرى معي حواراً، في إطار الحوارات التي يجريها مع الأدباء والفنانين وينشرها في مجلة المعرفة السورية منذ فترة طويلة...

ويوم السبت 2012/5/26 هتفت لمنزله للاطمئنان عن صحته وتحديد موعد لعيادته يوم الاثنين 2012/5/28 ولكن يد الموت كانت إليه أسبق عندما نعاه اتحاد الكتاب العرب، في الهزيع الأخير من ليل 2012/5/27 على شاشة التلفزيون العربي السوري بقنواته...

ونحن في رحاب جامع بدر عصر الاثنين 5/28 للمشاركة بتشييع الراحل الكبير كانت أحاديثنا الدكاترة راتب سكر، نزار بني المرجة، منير الجبان، ومأمون السمان، ممزوجة بالحزن والألم والاعتزاز بما تركه الراحل الكبير من إرث ثقافي إبداعي متنوع ستنهل من معينه الأجيال، كما نهلها، على مر السنين...

هوامش:

1- في حوار مفتوح في (جمعية الشباب السريانية) 1055 وآخر في ندوة كاتب وموقف 2003.
2- جريدة تشرين.
3- منشورات اتحاد الكتاب العرب 1979.
4- منشورات اتحاد الكتاب العرب 1976.
5- منشورات اتحاد الكتاب العرب 1978.
6- الشام للدراسات والنشر.
7- ولد في 30 تموز 1931
8- دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة 2001.
9- دار الشموس 2003.
10- دار الشموس 2004.
11- دار الشموس 2005.
12- دار الشموس 2006 و 2008م.

ما أقْبَحَ التَّطبيعَ في دَهْرٍ عَجَب!!

د. حسين جمعة*

(1)

تاريْخُ قَومي مُخْتَرَقْ   والإرْثُ مِنْهُمْ مُسْتَرَقْ

نَسَجَ الخِلافُ عَمَايةً   في ذِهْنِ أَصْحابِ الفِرَقْ

والجَهْلُ ثُمَّ أَميرُهُ   يُذْكي المَصَائِبَ في نَزَقْ

حَمَلَ الشِّقاقَ ضَراوةً   سُبْحَان ربِّي، ما خَلَقْ!!

والحَاكِمُ العَربيُّ هَا   جَ مُزَمْجِراً يَبْغي الرَّشَقْ

نَادَى بعَظْمِ لِسَانِهِ:   إنّي الحَكيمُ، أَنَا الذَّلِقْ

لكنَّهُ بَاتَ الكَذُو   بَ وما اسْتَقَامَ ولا صَدَقْ

لا يَرْتجي غَيْرَ العَذَا   رَى والمَطَايا والغَدَقْ

نَزَفَ الحماقَةَ دُرْبَةً   ووِراثَةً فيما نَعَقْ

إذْ رَاحَ يَشْحَذُ حِقْدَهُ   يَفْري بسَيْفٍ مُمْتَشَقْ

يَنْقَضُّ في خَلواتِهِ   يَفْدي الشَّطَارةَ والسَّرَقْ

سَقَطَ الذُّبَابُ علَى السِّرا   جِ فتَاهَ رَأْياً فاحْتَرَقْ

---

* شاعر سوري.

(2)

قُمْ يا صَديقي وامتَثِلْ   ما قَدْ تَجَلَّى في الأُفُقْ

فالشَّعبُ ضَاقَ بصَبْرِهِ   مِنْ حَاكِمٍ مِثْلَ الوَشَقْ

زَعَمَ النُّضالَ فَضيلةً   يَحْيَا بأَوْهامِ الخَرِقْ

مَضَغَ البُطولَةَ خِدْعَةً   لِيَنالَ قِرْطاً مِنْ حَلَقْ

صَعَقَ الفَضَاءَ بحُكْمِهِ   وقَضَى يُصَرِّفُ ما اتَّفَقْ

أَفْتَى بتَطْبيعِ الرَّدَى   فاخْتَارَ صَكّاً مِنْ وَرَقْ

رِيحُ القَذَارَةِ رِيحُهُ   والضَّعْفُ عَجْزٌ مُتَّسِقْ

باعَ البِلادَ بصَفْقَةٍ   وزَهَا يُفَاخِرُ في السَّبَقْ

هَتَكَ العَفَافَ بلَيْلَةٍ   حَمْرَاءَ ضَجَّتْ بالقَلَقْ

صُهْيُونُ فَازَ بنَشْوَةٍ   صُهْيُونُ فَازَ بهَا مَرَقْ

فالقُدْسُ مُلْكُ يَمِينِهِ   والمَهْدُ يَبْكي في أَرَقْ

أَقْصَى القَداسَةِ مُرْجَفٌ   مِنْ جُرْمِ شُذَّاذِ الطُّرُقْ

ما أَقْبَحَ التَّطْبيعَ أَثْ   مَرَ بالخِيانَةِ والمِزَقْ

في حضرتها

زكريا مصاص*

في حضرتها.. لا في شيءٍ آااخـرَ
ينهمر الشعرُ
ويجهشُ
يجهشُ
حتى تبتلَّ سنابلُ هذي الأرضِ
بأهدابِ الشعرِ
في حضرتها..
ينبعث العمرُ من الوردةِ مكتظاً
بالإشراقِ
وبالأطيابِ
وبالطهرِ
في حضرتها..
يلتفت الكونُ إلى هالتِها مبهوراً
وعلى أبهى ما ذرأ اللّهُ المبدعُ
يغضي الطرفُ
ويطرقِ في خفْرِ

* * *

في حضرتها..
أستجلي بل وأصلي لبهاءٍ ما كنتُ
أظن سواه أراه
.. قلبي مرعى للوردِ الناصعِ
في طِيبٍ ونقاء
ما أحسبها سيدتي
إلا روحاً أنقى
وشفافيةً يفخر ربُّ الخلقِ بها
وأنا بعدَ اللّه بها أفخرْ
وأظل على آلاءِ المبدعِ نشواناً أتأملُ
في دعةٍ أحلى ما خلق اللّهُ وصوّرْ

* * *

أبقى في حضرتها
كفَراشٍ يقتربُ من النورِ
وحول الوردِ حَفِيّاً أجهشُ بالشعرِ
وأتلو ما فاضت روحي من عطرٍ
وأسمي باسمِكِ قلبي المخضلَّ
ومن لغةِ البوحِ المتوحدِ في روعتِها
بين يديكِ الطاهرتينِ
وبين سماواتِ عيونِكِ سيدتي
أظهَرْ

* * *

* شاعر سوري.

لا شيءَ سوى
من روعةِ حضرتِها يتكون هذا الرائعُ
في الملكوتْ
لا شيءَ سوى
مـن سِحرِ وأنسِ وداعةِ عينَيها الصافيتينِ
يتشكلُ معنى الحسنِ
ولونُ حبورِ الروحِ
وسِرُّ الجبروتْ
لا شيءَ جليلٌ وجليٌّ في الصمتِ
إذا ما خطَّ جمالياتِ سكينتِهِ من ملكوتٍ يسبرُ في يمٌ الساكنِ
بعضَ محارِ الأزرقِ..
لا شيءَ بغيرِ ملاحةِ مهجتِها
لا شيءَ بهذا الأبهى ، يتكوّنْ
لا شيءَ
إذا نسجَ الأفْقُ سحائبَهُ فوق اليمٌ
ولم يلحظ أنثى الإدهاشِ ولم يتلوَّ
منَ السحرِ شجيٌّ الريحِ
ولم يتلوّنْ
..لا شيءَ جديرٌ في الروعةِ إلا
حين تكونُ هنا
حاضرةً في روحِ المفتونِ
وحاضنةً لمعاني البوحِ،
وينبوعاً بعذوبتِهِ أبَديٌّ الشدوِ
وفتّانَ الإلهامِ
وحارثة الروحْ

* * *

في حضرتها
يختصرُ المدهِشُ عطرَ المعنى
ويرذرذُ من أنداءِ الموغلِ في رقتِها
نسماتٍ عُليا
في حضرتها..
-وعلى أوسعِ ما توحي عيناها-
يتلقى الشاعرُ محبوراً
كلَّ فتوحاتِ الرؤيا

إيقاعُها ..هيَ

أنس بديوي*

أفقتُ، وكانت الدّنيا
تُقيمُ الموسمَ السّنويَّ للفوضى
تُعيدُ الغصنَ للأوراقِ
تسكبُ سُكّرًا في ثغرِ غانيةٍ
وتعزفُ في جدارِ الليلِ
صوتاً
أدهشَ الكلماتِ
أفزعها..
وحيدًا كنتُ في إيقاعِ مفردتي

وسيّدتي التي وقفتْ
أمام هديلِ نهديها ،
ضبابٌ؛
حالةٌ جزئيّةٌ من عالمٍ كُلّيْ
"لم أفهمْ أنا لغتي"
لها قانونُها العلويُّ،
لي شفتي؛
ولي جسدٌ

بطولِ الكونِ قامتُهُ
تجاوزَ ما يراهُ النّاسُ من سمتي

لها رملٌ، يعُدُّ صغارُ حارتِنا حجارتَهُ
ويصطافونَ فوقَ الشمسِ
تحتَ الشّمسِ
فوقَ الفوقِ في جهتي
على كلِّ الفصولِ تمُرُّ ضحكتُها
وتنحتُ شامةً شاميَّةً أحجارُ مسجدها
تطيرُ لقبَّةِ الأُمويِّ
ترسمُ قِبلةً أخرى بلونِ غبار سمرتِها
لها التاريخُ أحجيةٌ
ولي صمتي

تردّدني كلاماً مبهمًا
لا شيءَ
لا جدوى
فهذا لونُ أغنيتي

---

* شاعر سوري.

بوح البنفسج

تروندا المنديل

ـ 1 ـ

أهديتني جرة من الأحلام

يا /نون/ غششتني

مثلما غشش خزَّافك

طين الجرة!

ـ 2 ـ

هذه الزوايا التي في أوراقي

البيضاء

هذه القصائد المترعة

بالفجيعة

كان يسكنها شبح رجولتك!

ـ 3 ـ

أنت العاري من الفرح

بيدين من مطر كسّوتك

زهر القصيدة

غسلتُ سواد دمك

بدمع الجوع

والعطش

والمنفى

لأبتكر فيك مدينة

من ضوء أبيض!

ـ 4 ـ

عَمّا قليل يأتي سربُ الحمام

بالأخبار

ويترك الصباح إفطاره

لسنونوة جائعة

فقدتْ عينيها من البكاء

يوم عبرتَ الجسر راكضاً!

ـ 5 ـ

من يوقف العاصفة

إمَّا هاجت محمومة

تدوس النرجس والسوسن؟

ومن يوقف المطر الأخرس

الهاطل من عيون

لا تعرف إلاَّ لحن الرحيل؟!

ـ 6 ـ

ما جدوى الحياة

إذا كنا مثل الزهور

نكبر

ويطوينا الخريف
ولن نعود أزراراً
لو بللتْ قلوبنا
ألف سحابة مثقلة
بالاخضرار!

ـ 7 ـ

من بثّ في دمي
أناشيد الضجر
يوم أزهرتْ سوسنات الروح؟
ومن خان صباح القرنفل
الجهات أم قلبك؟!

ـ 8 ـ

لا...
لستُ في حلم
إن حزناً تسلق عرائش
القلب
واحتل صباحاتي المورقة!

ـ 9 ـ

غادرتُ....
غادرتَ...
لم يبق إلاّ رسم القُبل
على الشفاه الراعشة!

أنا وأحمد
وحكاية أخرى ..

محمد خالد الخضر*

عن أحمد الصحراء ..
أحكي قصة .
كانت متاهتنا على غيم الربيع .
وأنا وأحمد عن خنادق أمتي
في ليل طعنتنا المريع .
لا تسألوا عني ..
سأبكي مرة أخرى ..
وتبكي أمتي ..
كابوس ليلي ..
لم يفاجئني ..
وأحمد لم يمت ..
إلا بخنجرنا المنيع .
كنا معاً نحكي الحكاية ..
لم يشاركنا أحد .
والشيخ يخطب بيننا
والنار تأكل في البلد .
يا رأس أحمد ..
كيف صرت قضية

وقميص يوسف في الخزانة ..
إن إدلب ..
لم تكن بين القضايا ..
كيف علمها الدعي ..
وكيف أسقطنا المنافق ..
في السخام .
الموت أحمد ..
والقصيدة والذمام .
كم قال للحكماء ..
هذا موعد الفصل الأخير .
هو قامة لا تنتهي
وجميع من سمعوا ..
على مقياس حالتنا القصير .
لم تسأل الأحلام عنا ..
أقلقتها طعنتي .
وأنا وأحمد ..
قد كشفنا ما يشوه أمتي .

* شاعر سوري.

تلك السجلات اليتيمة ..
قد تواجه عن دمي .
والقائمون على المنابر ..
عورة الشرف الرفيع .
قد أتخمونا بالمفاسد ..
بالظلام المحكم .
كم فاسداً أهدوا الصحافة ..
واستراحوا ..
واعتلى فينا التبجح ..
والصياح ..
ذاته الأكهى ..
على سور الجريده .
إنه ماضي الدعارة ...

سوف يأتي كي يعيده .
وأنا وأحمد قد حكينا للجميع ..
فرفعوه إلى الثلاثة ..
وانتهى أمري بخطف ..
كان جلادي ..
شريك الأدعياء .
ولرأس أحمد طعنة
حتى ارتقى .
ومضى إلى شرف السماء .
هل تعلمون ..
إذا السماء ترفعت بضيائها
هو رأس أحمد ..
صار شمساً في السماء .

إيْقاعَاتٌ مُلَوَّنَةٌ للْوَقْتِ

فوزي الشنيور*

الْوَقْتُ لَيْسَ مَعِي فِي حَالَةِ الطَّرَبِ

حَتَّى وَإِنْ كَانَ مَطْلوقاً مِنَ الرَّسَنِ

كَمْ مَرَّ مِنْ هَاهُنَا مِنْ حَيْثُ أُدْرِكُهُ

لَكِنَّهُ لَمْ يُحَرِّكْ فِي الْمَدَى سُفُنِيْ

فَكُلَّمَا جَسَّ مَوجُ الْحُزْنِ أَضْلعَهُ

فَأنَّهُ يَحْفُرُ الْظلْمَاءَ فِي بَدَنِيْ

لا يَتْرُكُ الْبَيْتُ أَحْزَاناً بِمَحْبَرةٍ

إلا وَيرْسُمُنيْ فِيهَا وَيَكْتُبنِي

إنْ كُنْتُ أَرْقُصُ لا لأَنَّنِي فَرِحٌ

وَإنَّمَا ذَاك مِنْ تَغْرِيدَةِ الشَّجَنِ

يَظُنُّ غَيرِيْ بِأَنِي لَسْتُ مِثْلَهُمْ

وَكَمْ مِنَ النَّاسِ مَنْ يَصْطَادُ بِالظّنّن؟

مَا كُنْتُ مَنْ يُتْقِنُ التَّغْرِيْدَ مُبْتَهِجَاً

لأنَهُ لَيْسَ مِنْ فَنِّيْ وَمِنْ مِهَنِيْ

****

مَسَافَةُ الْعُمْرِ أَوْقَاتٌ يُلَوِّنُهَا

شَيْءٌ مِنَ الْوَرْدِ أَوْ شَيْءٌ مِنَ الْكَفَنِ

أَمْحُو وَأَكْتُبُ أَشْيَاءً بِلا وَرَقٍ

وَقَدْ يَكُونُ يَرَاعُ الْحِبْرِ مِنْ يَقَنِ

آتـــــيْ وَأَذْهـــــبُ إِنَّ الْعُمْـــــرَ رَحْلَتـــــهُ
كَــــالْحُلْمِ إِذْ لاحَ فِيْ غَيْبوبـــــةِ الْوَسَــــنِ
أَجُـــفُّ بَعْـــدَ النـــدَى وَالـــنَّفْسُ رَاسِـــخَةٌ
لا فَــــرْقَ بيْنَهمَـــــا إلا عَصَـــــا الْـــــوَهَنِ
إِنِـــيْ سَـــأَعْبُرُ مِـــنْ هَـــذِيْ الْحيَـــاةِ كَمَـــا
لَـــو أَنَّـــنِي لَـــمْ أَكُـــنْ فِيْهـــا وَلَـــمْ تَكُـــنِ
لَـــيْسَ الْمُهـــمُّ بـــأَنْ أَحْيَـــا بِهَـــا مِئَـــةً
فَالنَّخْـــلُ لَـــيْسَ بِمَـــا يَحْـــوِيْ مِـــنَ الْفَـــنَنِ

****

يَـــا مَـــنْ تَنَقَّلْـــتَ فِيْ الْبلْـــدَانِ مُغْتَرِبـــاً
لا تَنْكُـــرُ الآنَ مَـــا تَلْقـــى مِـــنَ الـــزَّمَنِ
إِذَا تَغَرَّبـــــتَ فَالأَيـــــامُ ذَابِلـــــةٌ
تَبْكِـــيْ عَلَيهَـــا بِظِـــلِّ السِّـــرِّ وَالْعَلَـــنِ
إِذَا بَكَيْـــتَ فَلَـــنْ تَلْقـــى ســـوَاكَ وَلَـــنْ
تَلْقـــى حَنَانـــاً مِـــنَ الْأَشْـــجارِ وَالْمُـــدُنِ
مَهْمَـــا سُـــرُرْتَ سَـــيَأْتِيْ الشَّـــوقُ فَاصِـــلَةً
وَتَبْتَـــدِيْ بَعْـــدَهَا مِـــنْ جَمْـــرةِ الشَّـــجَنِ
إِنْ لَـــمْ تَعِـــشْ غُرْبَـــةً فَلْـــتَغْتَرِبْ مَعَنَـــا
حِيْنـــاً مِـــنَ الْوَقـــتِ تَعْـــرِفْ نَعْمَـــةَ الْـــوَطَنِ
لَـــيْسَ الْغَرِيـــبُ سِـــوَى صِـــفرٍ بِغُرْبَتـــهِ
يَعْطِـــيْ كَثِيْـــراً وَلا يَجْنِـــيْ سِـــوَى الـــدَّخَنِ

****

يَا ذَلِكَ الْقَلَمُ الْمَغْمُوسُ فِي فَرَحٍ
لاعِبْ فُؤَادِيْ لَعَلَّ الشَّمْسَ تَحْمِلُنِيْ

الشِّعْرُ إِنْ فَرَّ مِنْ كَفَّيَّ وَا أَسَفِيْ
مِنْ أَيْنَ لِيْ قَمَرٌ أَنْسَى بِهِ دُجَنِيْ

سَيَعْرِفُ النَّاسُ أَنَّ الشِّعْرَ مَدْرَسَةٌ
فَاضَتْ دَفَاتِرُهَا بِالضَّوْءِ وَالْمُزُنِ

الآنَ أَدْخُلُ لِلْأَلْفَاظِ مُجْتَهِداً
فَالْبَابُ يَعْلَمُ وَالْمِفْتَاحُ يَعْرِفُنِيْ

هُنَا سَأَنْسُجُ ضَوْءَ الشِّعْرِ أُغْنِيَةً
لَعَلَّهَا تَنْبِضُ الأَلْحَانَ فِي فَنَنِيْ

أَسْتَعْطِفُ الْوَقْتَ أَنْ يَرُدَّ أَجْنِحَتِيْ
وَأَنْ يَرُدَّ لِغَيْرِيْ لَذَّةَ الْوَسَنِ

****

تَبَّتْ يَدُ الْوَقْتِ، تَبَّتْ كُلُّ بَارِقَةٍ
إِنْ أَوْرَقَتْ دُونَ أَنْ تَهْمِيْ عَلَى قُنَنِي

أَمْطَرْتُ عُمْرِيْ وَلَكِنْ لَمْ أَجِدْ عَبَقاً
فَالْعُطْرُ مَا عَادَ يُجْتَنَى مِنَ الْحَسَنِ

سَخَّرْتُ مَا مَلَكَتْ يَدَايَ مِنْ شَجَرٍ
ضَاعَ الْعَبِيرُ وَلَمْ أَحْصُدْ سِوَى الْحَزَنِ

لِمَ الْقَنَادِيلُ حَتَّى الآنَ أَحْمِلُهَا
وَهْيَ الَّتِيْ أَغْرَقَتْنِيْ فِي دُجَى الْمِحَنِ

لا لَنْ أَدُومَ إِذَا ظَلَلْتُ مُبْتَسِماً
إِنَّ الْحَيَاةَ فَلا تُبْقِيْ سِوَى الْخَشِنِ

إِنْ رُمْتَ فِي النَّاسِ سُلْطَاناً فَكُنْ عَفِناً
يَقْوَى النَّبَاتُ إِذَا يَحْيَا عَلَى الدِّمَنِ

جماليات التلقي والمرجعية الثقافية

أحمد علي هلال*

على الأرجح أن جماليات التلقي على الرغم مما يثيره هذا المصطلح من غير إشكالية لا سيما في الفضاء النقدي، إلا أنه في سياق الدراسات والأبحاث والنظريات التي شاعت في ألمانيا وقامت على ثنائية التأثير والتلقي على يد المنظرين (ايزر وياوس)، ومنها إلى مدرسة كونستانس الألمانية التي أحالت إلى القارئ في الدراسات الأدبية الحديثة بوصفه مشروعاً للمؤلف، وبلحاظ تصاديات هذا المصطلح في المجال النقدي العربي على المنحيين الاجرائي والتطبيقي، إلا أنه مازال يثير غير قضية تتعلق أولاها بالوعي الجمالي الجمعي، وثانيها بالإبداع ووجوهه المختلفة، ذلك أن المستهدف هو المتلقي بامتياز انطلاقاً من النص بوصفه عملية تكاملية مع مكوناته بالمعنى التاريخي والمعرفي، أي الكاتب والنص والمتلقي، ولطالما كان مركب جماليات وتلقٍ يأخذنا إلى فضاء الجماليات في شقه الأول فلأنها باتت وفي الراهن الإبداعي أبلغ من حاجة يستقيم بها النص في مرايا التلقي، دون إغفال ما للتلقي الفردي من مزايا وخصائص.

وبصرف النظر عن تاريخانية تلك الجماليات فهي جماليات مركبة تقوم على إحراز المعنى من خلال السياق، وتجاوز ما أسماه النقاد يوماً (بتخارج الدلالات)، فالواقع الإبداعي ليس فقيراً بتلك الحوافز والتي تجعل من الجماليات أكثر من أفق انتظار، فكيف إذن نقف عليها تأويلاً يخصب النصوص الإبداعية، ليستولد منها القيمة المنتظرة؟، إذ يعترف الناقد سعيد بنكراد بتعدد دروب التأويل وسيروراته، وهو تعدد تمليه تعدد التصورات النظرية الخاصة بالمعنى، وعليه فإن تصور القصدية يقودنا إلى إعادة النظر في سلسلة من التصورات التي اعتقدت في إمكانية البحث عن دلالة أصلية مثواها النص والنص وحده.

---

* كاتب سوري.

فما بين قصدية القارئ وقصدية النص تتشكل إستراتيجية تأويلية لتمنح فرضيتها للقراءة، لكن النص كما يقول السيميائي والروائي أمبرتو إيكو: هو أوسع من قصديات المؤلف، أي أن النص أكثر ذكاءً من صاحبه ويمكن - للنص - أن يشير إلى أفكار لم يضعها المؤلف في اعتباره.

ودون تجاوز أن تاريخ التلقي يمثل تاريخ الأدب حسب الناقد د. صلاح فضل في كتابه (شفرات النص)، الذي يحيل على ياوس لرصد تاريخ التلقي الأدبي، إحداهما تتمثل في دراسة التاريخ الموثق لعمليات تلقي الأعمال الأدبية والمؤلفين المحددين، مع تفادي تكرار ما كان يطلق عليه تقليدياً (مظاهر تأثير المشهورين من الأدباء فيمن جاء بعدهم)، والطريقة الأخرى حسب – فضل - تقوم على اختيار اللحظات الحاسمة في تحول الأذواق والعقليات الأدبية والفنية، وفي التحولات الثقافية الكبرى في نهاية الأمر، وبرأيه أن تلك الطريقتين تفسحان في المجال لمحاولات أوسع لفروض كبرى عن تاريخ القراءة وقراءة التاريخ الثقافي.

ومن الواضح هنا أن الثقافة تتحدد بمرجعياتها القارة، انطلاقاً من ثنائية الناقد القارئ، وكيف يتحول الكاتب إلى قارئ لنصه بالمعنى الحيادي للكلمة، أي خارج نصه يعيد تفكيكه وتركيبه والتقاط ما غفل عنه وعيه الثقافي، أي عملية المراجعة المستمرة لنص خارج أناه الإبداعي ومركزيته كمؤلف بعيداً عن فرضية موت المؤلف التي أعلنها الناقد الفرنسي رولان بارت في كتابه (نقد وحقيقة)، وهو الذي جهر في كتابه بفصله المعنون في (أزمة التعليق): «ألا فلننظر... ثمة حركة تكاملية، الناقد فيها يصبح كاتباً غير أنه يجب أن نعلم أن المرء إذا رغب أن يصبح كاتباً، فهذا لا يعني إدعاءً لقيمة ما، لأنه قصد تكمن الكينونة من خلفه».

ما يعنيه - بارت - في توشيحه لجملة من السياقات النقدية التي جاءت بعده، هو وعي الكتابة والعلاقة مع اللغة، بل أكثر من ذلك، ذلك الجدل الذي يضع النقد الأدبي موضع التساؤل حول كيف للغة النقد أن تكون رمزية.

المتلقي الناقد

مثّل النص على الدوام في طور استجابة النقاد له إشكالية مثيرة، وذلك عبر تاريخ مديد أصبحت الممارسة النقدية في ضوئه شكلاً من أشكال المعرفة التي تستهدف تأويل القارئ، بل إن تعدد -هذا التأويل - بتعدد النقاد القارئين يعني ثراءً للنص، إذ القيمة التي يحوزها نص بعينه هي قيمة مفتوحة وجاذبة لأفق القارئ

الناقد، أي استنهاض مرجعياته المعرفية والجمالية التي يعززها فهمه للسياق الفني وتعضيد هذا الفهم على مجمل المكونات النصية للنص، وليس فقط لإنجازات النظرية البنائية، والتي أغرت الكثير من النقاد العرب بتطبيقاتها وتقليب وجوهها في أشكال الممارسة النقدية، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر (د. يمنى العيد، د. صلاح فضل، د. كمال أبو ديب)، وحامل هذه الإشكاليات هو هل يصبح النص النقدي إبداعاً محايثاً؟ وهو ما هجس به غير ناقد سعى لمصالحة النقد بالإبداع، فهو يتلقى النص بوصفه مبدعاً ضمنياً قبل أن يبدأ بتحرير منهجه في القراءة، لكن لغة النقد التي تتوسل الإبداع لا تتخفف من زواج العلم والفن، وهذا ما يتطلب صهر الذائقة بالمعرفة، وعدم الركون إلى الأحكام القطعية والتعويل على الاستجابات الانطباعية وحدها، لكن السؤال الأكثر إلحاحاً في سياقات التلقي: كيف نتعرف على ذائقة جمهور النقد ليتعرف بدوره النقود التي يمارسها النقاد على تفاوت مرجعياتهم ومدارسهم؟.

على الأرجح أن النص – مطلق نص - إبداعي سيترك أثراً وعليه فإن المكونات المحتملة لهذا النص، أي شعريته هي بنية كلية تتطير إلى اكتمال أجزائها وهذا الأثر في حيز التداول أي ما بين الناقد والجمهور هو أثر ثقافي بشكل أو بآخر، أي أن المُخاطب فيه هو الوعي الجمالي ارتقاءً وتأسيساً، وهذا ما يحملنا على القول: إن وجود الناقد المبدع هو في انتباهته لدينامية هذا الإبداع ليقف على الخصائص المشتركة ما بين النص والمتلقي الآخر، أي الجمهور، ومن ثم يذهب إلى جلاء بنيات النص بمرجعيته هو والتي ستصبح قدراً مشتركاً في القراءة المنطلقة من راهنية المشهد إلى استشراف آفاقه، وهذا ما يعزز آلية الوعي الجمعي لاستقبال الأعمال الإبداعية من خلال محايثة التجربة التي انطوت عليها النصوص، ومن خلالها تنشأ المعايشة الحقيقية بأفعال الحوار المزدوجة من القارئ الناقد إلى الجمهور، وما يعنيه النص في برهات استقباله، بحثاً عن العمق الضروري والمعنى الكلي حتى تتشكل تلك المرجعية، وهي مرجعية لا تنغلق على أدواتها بل تظل خازنة قابليتها، انفتاحاً على ما هو جديد واستشرافاً لما هو راهن.

فالناقد القارئ هو ما يتوسل دائماً إحراز قصد النص، وليس قصد الكاتب، لطالما كان الكاتب بعد إبداعه النص منتحياً جانباً، وهذا القصد الذي يعني في دلالته الأوسع تلك الكينونة التي عناها – بارت - وكيف نأتي إلى سيروراتها المدهشة التي تجعل من الإبداع شعرية الأثر التي لا تُستنفد، أو الأثر المفتوح بتعبير

امبرتو ايكو وتصادياته في النقد الجمالي، الذي اشتغل على هذا الأثر من أجل تعبير المعنى ليستوي في هذا السياق، ذلك التفاعل الخلاق بين مقصديات ثلاث هي المؤلف والنص والقارئ.

سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار

ولعل الدرس المستخلص من سيميائيات التواصل وفعاليات الحوار، هو اتصال القصد بالمعنى من أجل خلق التأثير في المتلقي، لنقف على ما وقر في ذاكرة التلقي أن القصدية اليوم هي (جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استثمارها لتحقيق التواصل).

فإذا كان قصد النص أبعد مما أراده الكاتب وصولاً إلى منتج الدلالة – القارئ - ومنه إلى القارئ النوعي بوصفه ناقداً، فإن إنتاج المعنى لن يتطير إلى نسبية التلقي في غمار مؤسسة الكتابة وفاعليتها في اختراق الأنساق القارة وهدم المستقر، ذلك كان هاجس الدرس النقدي المتطير إلى أن يكون أكثر انفتاحاً على قيم النص العابرة لأزمنتها.

كلب الأمير أمير

فايز سلهب*

في زمن الحروب، والاضطرابات تعلمنا دروس التاريخ أن الكلاب تكثر، وتكاد تصبح قطعاناً، قطعاناً. يظهرون هنا وهناك، ولا تكاد تخلو قرية أو حي منهم، وتلك الكلاب تتكاثر باستمرار، وما أسرع تكاثرها كالطاعون، وتنتشر تلك الكلاب وجراؤها جائعة، شاردة، متوحشة، ليس من بلدية تضبطها، ولا من هو مسؤول عنها، تعضُّ هذا، وتنهشُ في جسد آخر، وتدبُّ الذُعر والخوف بكل أماكن تواجدها.

ومن الجدير بالذكر أن أمراء الحروب من (داعش والنصرة و...) ومرتزقة هذه الحروب (الكلاب الكبيرة) هم رعاة وصانعو هذه الكلاب وجراؤها، إنهم جميعاً يشتركون في ثلاث:

القتل المجاني لوجه الله (كما يدعون) ودب الذعر في أماكن تواجدهم، وسلب ونهب وهتك أعراض الناس الآمنين، وربما الفروق بينهم بسيطة، وبالأحرى كلهم من طينة واحدة. كلهم شركاء في تدمير الوطن.

سؤال محيّر: هل القوة والمال وامتلاكهم السلاح المشرعن هي سبب فساد الأمراء؟ أم أن هؤلاء الأفراد فاسدون أصلاً؟

سألت أحد أمراء قادة الحرب في وطن الإنسان (سورية): لديك عناصر فاسدة وتاريخها الأخلاقي والاجتماعي حافل بالإجرام ومعيب جداً، لماذا لا تطردهم؟

ابتسم قائلاً: من أين سآتي بمقاتلين مقبولين، وفي زمننا هذا، ووضعنا كما ترى؟

قلت له: لا شك أن لديك عناصر غيورين ووطنيين وهم قلة، لكن لو كل قائد مجموعة مقاتلة شدّد على عناصره وراقبهم، وحاسب الفاسد القاتل المجرم منهم أو طرده على الأقل.

قال: لا شك أن الحالة الأخلاقية في الحروب الداخلية، هي غيرها في الحروب الخارجية مع العدو مثل الكيان الصهيوني والمهم القضاء على أعداء الوطن في الداخل.

نعم: صدقت، وأما كلاب الأمير وجراؤها فإنه تتم معالجتها بعد القضاء على الجماعات التكفيرية الإرهابية، لكن ما نخشاه أن تتحول هذه الكلاب وجراؤها إلى قادة وأصحاب قرار في قراهم وأحيائهم ويصبحون وجهاءنا، أو أن يتحولوا إلى رجال أعمال وتجار، ويقومون بعمليات تبييض أموالهم في مشاريع زراعية أو تجارية أو صناعية أو سياحية، فأية قوانين تشملهم، وأية ضوابط أخلاقية أو دينية، أو وطنية تضبطهم، وتكبح جماح ساديتهم وجشعهم وضمائرهم الميتة؟

أيقنت أن جهنم المزعومة في الديانات هي الحروب، وأن الذين يدخلونها غالبيتهم من الفقراء والمظلومين والأبرياء والعقلاء، إنها جهنم من نوع خاص، ولا يدخلها الأشرار ومرتزقة الحروب (حثالة البشر)، ربما هؤلاء يدخلون جهنم السماوية كما يعتقد البعض؟!

تعلمت من هذه الحروب أن الانتماء الوطني والإخلاص له هو امتداد ومكمّل للإيمان بالخالق العظيم، وأن الجنة الموعودة هي سورية قبل الحرب، وأن جهنم المزعومة هي سورية خلال الحرب. وأن الرب العلي سينتصر وجنده لجنته التي أحبها وخصّها منذ خلقها (سورية) وسيعيدها جنته بأبهى وأجمل حلية يخلقها بدعاء نحله (المؤمنين) وطُهر دماء شهدائهم.

اليوم سلام.. وغداً كلام

بات كل شيء مباحاً

مريم خير بك*

بات كل شيءٍ مباحاً، وإذا كانت كل الطرق تؤدي إلى الموت فالمواجهة حتمية.

(نزار حسن -عدرا العمالية) 2013/12/11.

عاشت ميسون حالة عشقٍ مع المدينة والريف في وطنها، فكلاهما أعطياها الكثير الكثير، تماماً كما أعطاها البحر الذي وشوش كلَّ مَنْ قدِم إلى سورية، وأتى من أنحائها، ليعبَّ من نسائمه، ويُسحَرَ بوشوشاته وسمر لياليه.

هكذا هي ككل أبناء وطنها، لا تكتمل الحياة بوجوهها إلا بالتنقل بين أرجائه، وباستنشاق هوائه من أربع جهاته. فابن الجبل ينعم بسحر المدينة المجندة بالحضارة، التي حملت حكايا الإنسان منذ آلاف السنين، وما زالت تمنحه الأكثر من تطور الحياة، وابن المدينة يعبُّ من نسائم الجبل والبحر والسهول ويأخذ الكثير أيضاً لتكتمل عنده وجوه الحياة.

وإذ وعت على حكايا جدها عن الشيخ صالح العلي، فإنها وعت أيضاً على هذا التاريخ العابق بأريج البطولات لرفاق درب كانوا مع هذا الشيخ الثائر، وقد جمعهم ظلم الطغاة، ومؤامرة الطامعين، وتخلف الخائنين وضعفهم في وطنها سورية إبَّان سرقة حرية الوطن، وحرية أبنائه من قبل فرنسا، التي تزعم أنها تبذل المستحيل الآن لتحرير الشعوب.

كم تذكَّرت هذه الحكايا والتاريخ، الذي يحمل لأولادها ما حملته الأيام لجدِّها ورفاقه وهذا الشعب، لكنَّ جرح القلب والروح ينزف أكثر وهي تواجه همها الذي تلاقى مع روح جدِّها، فصار جمرة متقدةً في صدر الصبية المقبلة على الحياة، دون أن تحسب حساباً لأيِّ هم مماثل...

---

* قاصة سورية.

شـريطٌ مـن الـذكريات يمـرُّ سـريعاً كـلَّ يـوم، وهـي تشـعر بعبـق حكـايـا التاريخ، تعطيها القوة، لكنَّ الجرح عميق...

فهذه المدينة دمشق، وأخواتها من مدن وطنها لم تعتد على هكذا غزو تنشقُّ عنه أرض وطنها، وتحبل به الجبال والوديان والسهول، والحدود التي فتحت صدرها لكلِّ متربِّص سراً بهذا الوطن... كان الغزو يأتي من خارج الحدود فيقف في وجهه كل أبناء الوطن، أما اليوم!!. آه...

لا بُدَّ أن ننسى يا نزار.. لا بد أن نعمل... فمن شذَّ من أبناء هذا الوطن سيقف في وجههم أبناؤه الشرفاء...

نعم.. نعم يا ميسون.. انظري إلى تجمُّعِنا هنا في عدرا، إنه تجمُّع يجمع أبناء بلدنا من كل قرية ومدينة ودين وطائفة وإثنية.. كلهم متعاونون، متماسكون منذ بداية الحرب...

- صحيح.. أرأيت جارنا عزيز يطمئن علينا ليل نهار... يقاسمنا خبزه دائماً، يدعو لنا كلما رآنا خارجين.. ثمَّ هل تنسى صديقك من دوما، الذي لجأ إليك هارباً من هناك، وحين أمسكوا به مَرّة قتلوه... إنهم...

- إنهم يا ميسون يريدون أن يلبسوا حربهم علينا لبوس الطائفية ...أما قرأتِ التاريخ؟...

وتضحك ميسون وهي تنظر إلى نزار بحبٍّ وخوف وتقول:

_تعرف أنني مشغولة دائماً بشؤون الهندسة... أترك القراءة لك أيها العلماني...

_يجب أن نقرأ التاريخ لنفهم.. رغم أني درست الهندسة فما زلت أحبُّ مطالعة كل الكتب التي تمنحني الوعي ..يجب أن نعي يا ميسون.. كل حربهم حتى يزيدوا جهلنا وتخلفنا جهلاً وتخلفاً.. فتسهل السيطرة علينا...

_آه يا سورية...

_نعم يا ميسون.. آه أيها الوطن... منذ أيامك الأولى اعتدت أن يعيش كل الناس فوق أرضك، وبقدر ما كانوا يتعلقون بك كنت تحبهم، لتتجذر حضاراتهم في تاريخك...

_اسمع يا نزار.. نسيت أن أقول لك أن والدي طلب مني بالأمس أن نأخذ الصغار ونذهب إلى القرية... إنه خائف علينا مما يحدث من جرائم..

_وماذا قلت له؟؟...

ابتسمت ميسون ابتسامة لم تكن فرحة كعادتها، ثم نظرت إلى وجه نزار تجيبه بعينيها قبل لسانها:

_وماذا تظنني قلت له؟..

_بالطبع قلت له: سنبقى كما ملايين الناس في دمشق...

_تمام.. وقلت له أيضاً: صدقني يا أبي أن جميع سكان الضاحية هم إخوتنا.. لا فرق بيننا...

جلست تستريح ثم استأنفت الحديث: لقد صارَحَتني جارتنا وهي تبكي، فأبكتني معها.. قالت لي أنَّ أهلها في حلب يذوقون المرَّ من هؤلاء المجرمين ومعهم تجار الحروب والفاسدين الذين لم يرحموهم...

المجرمون يطلبون منهم القتال معهم وإلا فهم أعداؤهم، والفاسدون تجار الحروب يحاربونهم بلقمة الخبز.. وحين دخل زوجها صمتت لأنه يمنعها من هذا الحديث الذي يؤثر على صحتها، لكنَّها متعلقة القلب بمدينتها وبأهلها...

مرّة قالت لي: لا تظني يا ميسون أنكم من يريدون فقط، إنهم يفظّعون في حلب، أهل حلب يموتون كل يوم مئة ميتة، يخافون على صغارهم وكبارهم من الخطف والتعذيب، ويخافون على بناتهم من الاغتصاب، وعلى تجّارهم من الخطف، والمساومة، وعلى بيوتهم من الحرق...

_هذا صحيح يا ميسون... دخلوا باسم الدين والطائفية وحاربوا وهم يرفعون هذه الشعارات، لكنهم في الحقيقة يريدون سورية أرضاً محروقة، وكما تعلمين هذا شعار الصهاينة...

_أليس هذا ما يحصل في العراق وفلسطين، وما حصل أيام الاحتلال الفرنسي، كما قرأنا، وكما حكى لنا جدي.. كان يقول لنا دائماً وهو يحكي عن تلك الأيام:

_ دائماً يحاول الاستعمار أن يفرق أبناء البلد فيأكلنا واحداً واحداً، كقصة (الثيران الثلاثة) لكنَّه في النهاية يريد البلد بكل ما فيها.

_ وهذا ما يفعله الآن، إنما بأسلوب أفظع بكثير، ألم تقرأ ما يكتبه كثيرون: لم يحدث في التاريخ كما يحدث هنا في سورية..

لقد دفعوا الكثيرين من عديمي الوعي واللاأخلاقيين وضعيفي الانتماء، واستغلوا مظلومية وفقر بعض الناس، وفساد بعض المسؤولين، وشكلوا جيوشاً من الإعلاميين والكتّاب والمشايخ الذين يفتون بالقتل، ومن حملة السواطير... جيش لا أخلاقي، مجرم بكل ما للكلمات من معنى، أردفوه بجيش من شذاذ الآفاق في العالم... إذ لم يتركوا سجيناً ولا شاذاً، ولا مجرماً، ولا باحثاً عن المال والنساء والدماء إلا وأتوا به.... ياه..... وضرب نزار جبينه بكفه وصمتَ...

_ أخذنا الحديث يا نزار، لقد وعدت مجموعة من جيراننا كي نذهب ونساعد اللاجئين من الغوطة ودوما وحرستا، والذين هم الآن في عدرا البلد، يجب أن نؤمن لهم أمكنة تحميهم من البرد...

_ انتبهي يا ميسون.. الحرب خدعة.. وقد يكون بعض هؤلاء ممن يعمل معهم..

_ الحامي هو الله يا نزار... نفس الكلام قاله لي جارنا أبو محمد، عندما دخل وزوجته تحدثني.. قال لي بأنه غير مرتاح لبعض هؤلاء الناس، صحيح أن قسماً منهم مسكين، لكن يُشك بمندسين بينهم... قل لي يا نزار: هل نتوقف؟!! هل نتركهم للعراء؟!!

_ لا أقول هذا يا ميسون، لكنَّ الحذر واجب، قد يكون بعضهم جاسوساً يريد أخذ معلومات للإيقاع بنا...

_ لا أنسى هذا، وكثيراً ما يذكر زملائي هذا الأمر حين لا تعجبهم تصرفات بعضهم.

_ آه يا ميسون على هذه الشعوب، كم فيها من أناس عاشوا بعقلية العصر الحجري... اسمعي.. لا أدري لماذا أخاف على هذه المساكن، لن يتركوها تعيش بهذه الحالة من الرقي والمحبة، قد يستهدفونها زيادة في تفرقة أبناء البلد... اسمعيني.. لا تهزي برأسك كأنك غير مقتنعة..

_لا.. لا.. أنا مقتنعة، لكن إذا فكرنا كثيراً، جلسنا ولم نفعل شيئاً....

_وأنا سآخذ احتياطاتي إذا هاجمونا، ولو أنني متفائل أكثر مما أنا متشائم.. وأن هذا الشعب سيسجل أسطورة في مواجهته لهذه الحرب.

–اسمع.. بالأمس عندما زرنا صديقتي نتفقدها بعد استشهاد أخيها، رأيناها شديدة الحزن عليه.. تتذكر كيف هددوه أكثر من مرة قبل أن يقنصوه.. طلبوا منه الانضمام إليهم، فكما تعلم هو تاجر مقتدر، فرفض لذلك قنصوه مع رفيقه وهو عائد إلى بيته في الليل، كان ينزل من سيارته أمام بيته في أحد أحياء دير الزور.. تصوّر أنها لم تستطع أن تذهب لتحضر مراسم الدفن والعزاء، فدير الزور في وضع سيئ والوصول إليها صعب جداً، لذلك تكاد تُجَن...

_أعاننا الله.. كل يوم نسمع عشرات القصص المحزنة.. عشرات المآسي....

آه يا وطن.. يذبحك بعض أبنائك الشاذين مع كثيرين من المجرمين القادمين من أصقاع الأرض، هل كنا نتصور أن يحدث هذا ؟!!

انهمكت ميسون مع مجموعة العمل أياماً دون أن تحكي كثيراً لنزار أو لأحد عما يفعلونه، لأنها لا تحب أن يقيّدَ الخوف قلبها وعقلها وحركتها، لذلك ما إن يأتي كريم وبشر من المدرسة، ويعود نزار من عمله حتى تحاول أن تحوِّل البيت إلى حالة من الفرح..

وحده نزار الذي كان يعرف ما في داخلها، وكمَّ الهلع الذي تحمله في قلبها على صغيريها اللذين يساويان عندها الكون.

كانت لا تدعهما يتحدثان بما يسمعان، بل تقول لهما، وهي تحاول حرفهما عما يشغل بالهما، وربما يبعث الهلع في نفسيهما: المهم أن ندرس ونتفوق، أليس كذلك؟.... وعندما تكبران تفتخر سورية بكما.. يمد بشر يده الصغيرة ويضعها على فمها: ماما.. ماما.. اسمعي.. أريد بندقية حتّى إذا هجم علينا المجرم الذي رأيته في التلفزيون أقتله.

ينظر كريم ابن الرابعة عشرة إلى أمه وأخيه الصغير، ولا يعلم إلا الله ما يجول في ذهنه، لأنه لم يكن يحبُّ الإفصاح عما يجول في خاطره، لا سيما حين يكون خائفاً من شيء..

أما والدته فراحت، وهي تحضن بشر، تقول بينها وبين نفسها : يا إلهي.. ماذا سنفعل إذا هجموا على هذه الضاحية؟... تنفض رأسها فجأة، وتنهض لتقوم ببعض أعمال البيت.

ومع انبلاج فجرٍ كانوني، في يوم الحادي عشر منه 2013، تعلو الصيحات، إنها أصوات جمع: الله أكبر... اهتزت عدرا العمالية، واختلطت الصيحات بأصوات في الأبنية كانت إما في أوّل يقظتها، أو استيقظت لسماعها الأصوات، إذ ما تزال الساعة تشير إلى السادسة والنصف..

الغرائص ترتعد خوفاً، والقلوب تدق هلعاً، والعيون لا تثبت على شيء.. شعر الناس أن الفجر ينبثق عن لون أرجواني لم يشهدوه من قبل.

صرخ أحد الرجال وهو يهرول على الدرج: افتحوا الأقبية يا ناس.. أنزلوا النساء والأطفال.. صراخ الأطفال، وعويل النساء، وصمت الرجال، وتسارع حركة الجميع ملأ أفق الأبنية التي استيقظ سكانها على الشر المستطير، الذي كانوا يخشَونه... بكى بشر بهلع فوضعت يدها على فمه:

_ اسكت يا ماما كي لا يسمعوا صوتك. أما كريم فوقف إلى جانب والده يحاول أن يكون رجلاً...

_ تماسكي يا ميسون... ألا تذكرين ما قاله جدك عن...

_ صباح الخير جارتنا... ويقطع صوت الجار تداعي أفكارها.. لكنَّ الهلع منعها من الرد وهي تحضن بشر..

_ أرجوكم.. تعالوا... ابقوا عندنا... يقولون أنهم يأخذون الناس بالاسم.. لقد خانونا... فعلوها أولاد ال... تابع الجار وهو يكزُّ على أسنانه: ألم أقل لكم أن بعض من كانوا يتنقلون بيننا منهم جواسيس لهم.. هكذا فعلوا بمعظم المناطق.. في حلب وغيرها.. أجل.. أجل..

_ شكراً يا جار (قالت ميسون)، وتابعت: سنبقى في المنزل الآن.. كما يتعاون جميع من في الضاحية مع بعضهم.. إذا احتجتم إلى شيء... طعام.. فرش.. أرسل من يأخذ من عندنا...

هـذا هـو شـعبنا، يتقـارب في المصـائب، لـكـنَّ مـن حَبـل تـاريخ الخيانـة بهـم يشوهون هذا الشعب (قال جارهم الطبيب وهو يحاول أن يفعل شيئاً).

كان الجميع يتمسكون به ليشرف عليهم...

همست ميسون وهي ما تزال تحضن بشر بيد وتمسك بيد كريم، وهي تنظر في عيني نزار: حضَّرتَ ما تريده؟... يصمت نزار ثم:

_لا تخافي يا ميسون.. والله لن أدعهم يمسّون شعرة منا....

لم تسمع ميسون في هذه اللحظات ما قاله نزار، لأنها شردت لتستعيد ما سمعته عما يفعلونه وفعلوه بمن قبلهم، وعما رأته على شاشات التواصل.. همست في سرها وهي تحضن بشر أكثر فأكثر:

لا تخف يا حبيبي.. لن أتركهم يأخذونك ليتاجروا بأعضائك، كما يفعلون بآلاف الأطفال، سأفجر نفسي بهم قبل أن يقتربوا منكما.. وحين هزَّت رأسها بعنف قبَّلها بشر على خدّها الذي كان بارداً كالثلج.

شدَّتهما إلى صدرها أكثر: وأنت يا كريم.. لن أدعهم يأخذونك لتحفر لهم أنفاقاً، أو تقاتل معهم، أو يقتلوك.. لا.. لن تذهب إلى معسكراتهم.. هؤلاء لا يعرفون الله الذي ينادون باسمه، وقد يفعلون بك ما لا أستطيع احتماله.. لن أجعلك تخجل إذا أخذوني وقال لك رفاقك صارت أمك سبيَّة...

تحرَّك نزار فصرخت: لا تخرج.. أرجوك.. لا تدعهم يذبحونك أمامنا.. أرجوك يا نزار..

وبين حركات الاستعداد، والخوف، والحديث مع الجيران، وسماع أخبار تقشعر لها الأبدان كانوا يتحدثون عبر الهواتف مع الأهل الهلعين، والأصدقاء المستنفرين، وكانت الساعات تمر ومع مرورها يأتي الليل ويكبر هلع الناس وخوفهم...

_ها هم اقتربوا.. نظر نزار من النافذة.. عاد ليطمئن إلى شيء جانبه، وليرد على بعض المكالمات، يحكي فيها للأهل والأصدقاء ما يحدث.. وليشكر جيرانه الذين يطلبون منهم البقاء معهم.. كان الصراخ يصدر من الأبنية، ونزار يزداد تصميماً على فعل شيء: (بات كل شيء مباحاً، وإذا كانت كل الطرق

تؤدي إلى الموت فالمواجهة حتمية) قال نزار لقريبه المصاب بالرعب، وأغلق الخط..

_لا مفر.. سأواجههم.. أعرف أن كل نقطة من دمهم نجسة، لكن لن أتركهم..

_وأنا، (تقول ميسون في سرها) لا أخشى الموت، ولكن أخشى بشاعته. وبيد مرتجفة تكتب رسالة على الفيس: (إلى روح جدي.. قاتلتم يا جدي ضدّ الطائفية والاستعمار، وها هو التاريخ يعيد نفسه، وها نحن نقاتل أحفاد أبي جهل، والصهيوني محمد عبد الوهاب..... علمتنا أن الوطن شرف وكرامة لذلك أعدك يا جدي بأننا لن نموت موت النعاج)

_سنموت، ولكن ستبقى سوريه (قال نزار وهو ينظر من النافذة)

سيبقى شعبها كهذه الضاحية، وسيروي الكثيرون كيف تعاون جميع أهل الضاحية مع بعضهم، وحمَوا بعضهم عندما هاجمتهم الوحوش القادمة من أصقاع الأرض..

ومع خلع الباب منتصف الليل دوّى انفجار قنبلة وضعت حدّاً لتقدُّم المسلحين، ولحياة ثمانية منهم، وجرح من أصيب..

لكن أيضاً وضعت حداً لنهاية أبناء من سورية قرروا اختيار شكل الموت المفروض عليهم بما يناسب مشيئتهم وأرواحهم التي احتضنها ذاك المنزل الصغير كما احتضن كثيرين من أبناء سورية الذين لم تفرقهم الانتماءات المختلفة بل الخيانة القليلة، والإجرام الوافد من كل أنحاء العالم....

وغفت ميسون وحولها زوجها وأولادها، وهي ترى عدرا العمالية بأبنائها الآتين من كل بقعة في سورية، وهم يبنون فيها كلّ حجرٍ تهدّم، ليعود حلم الحياة المعتاد كما في كلّ سورية.

(من واقع الحرب على سورية بحذافيره)

بعد بعد

رجاء علي*

وقفنا في وسط الحديقة الظليلة نبحث عن مكان بعيد عن العيون، لا أريد أن يشاركني بك أحد، المقاعد كلها امتلأت بالباحثين عن مكان ظليل في هذا الهجير، قطعنا مساحات الحديقة.

بدأ غضب ناعم يتسرب إلى قلبي ليتنا اخترنا مكاناً مناسباً أكثر لا أحتمل كل هذا الهجير ولا مكان نلجأ إليه حبيبتي وضغطت أصابعك على أصابعي تعالي نجلس هناك على ذلك الرصيف الأخضر.

اتسعت دائرة غضبي شعرت بسهام نار تنطلق من قلبي، شهر مضى على آخر موعد لنا والآن لا نجد مكاناً نلوذ به، لكنني كتمت غيظي ألقيت دفاتري ومحفظتي وقبعتي على الأعشاب الخضراء، التي تفترش المكان وجلست.

جلست كالنور وإلى جانبي الأشجار الباسقة، الفخاريات التي تزين المكان، أزهار الجوري التي تفتحت بشغف أدخلت السلام إلى قلبي وعدت إليه تأملت تفاصيل وجهه وساد الصمت ثقيلا بيننا، قطعته بصوتك الهادئ تعالي نراجع أخر قصة نشرت لك في المجلة الأسبوعية.

أخرج من حقيبته صفحات الجريدة وبدأ يقرأ قصتي بصوته الهادئ وبيده قلم أزرق هنا ابتعدي عن تكرار كلمة كان لا داعي، القارئ يكتشف مشاعرك اقتربت منه أكثر وبدأت روحي تستعيد عشقها الأخضر إليه، تسارعت نبضات الكلمات، ابتعدي دوماً عن الشرح والتفصيل، هنا ضعي الفواصل وتابعي الكتابة أنت لا تكتبين القصيدة نعم نعم أسندت رأسي بقبضة يدي وبدأت أشعر بالحنين أكثر.

---

* قاصة سورية.

انتهى من قراءة القصة ومناقشتها هل أعجبتك إذن؟ مسح وجهي بنظرات عميقة أنت إعجابي اللامحدود وقصتي الجميلة وضعت رأسي الصغير على كتفه العريض. هل اشتقت لي؟ وبدأت أستعيد لهجة العشق ضم من جديد أصابعي المرتبكة، هل تذكرين لقاءنا الأول كيف جئت إلى جانبي وأنا أجلس بين أصدقائي ووقفت كغصن البان قريباً مني قلت في قلبي من تكون هذه الشاهقة ؟غادرت وقد تركت لي الكثير من بقايا عطرك وشموخ وجهك وسألت عنك تعمدت أن التقيك من جديد قدمت لك روايتي الجديدة مع إهداء لطيف وأنت تبتسمين بهدوء عندما مددت يدي لوداعك رقصت أحداقي وغردت أصابعي لكنني بلا ترتيب اقتربت منك أكثر ضممتك وتشربت عطرك.

عندما ابتعدت والدهشة تملأ وجهك الأسمر صرخ لساني بكل ما فيه أحبك.. . أحبك كريح صرصر غادرت المكان وبقيت كتمثال من شمع التقط أنفاس قلبك الجميل لم يكن صعباً الوصول إلى هاتفك بيننا أكثر من صديق وصديقة والكل تبرع لترتيب لقاء، شكرتهم وطلبت أن يبقى لي شرف هذا الترتيب، عندما جاءني صوتك كشمس بعد ليل طويل تسارعت الأمنيات وارتفع سقف الكلمات.

حبيبتي متى نلتقي وهل ستضمينني كما فعلت؟ ها أنت معي قلبي يرتجف كورقة خريف، قلبي الذي قطع منذ عمر أوراق العشق ما به معك يبدأ عمراً جديداً كله رغبات وجنون؟

عادت أصابعي تعبث بأوراق الجريدة، ابتعد بك الصمت كثيراً أين كلماتك الدافئة وأنت الشاعرة تعربد على شفاهك كلمات العشق؟ نعم أين ذهبت تلك التعابير التي تنضج بالهوى وتجري سلسبيلاً من الجوى.

فاجأني دفء صدرك لما ضممتني شعرت بالكون توقف عند تلك اللحظة كيف تجرأت كيف تجرأت لا أعرف لا أملك تفسيراً كل ما أعرفه أنني اندفعت إليك كأنك السماء كأنك الماء، تمنيت أن التصق بك ونبقى إلى آخر الكون.

عندما ابتعدت عنك شعرت بذوبان قلبي اشتقت إليك ولم أعرفك بعد لم أسأل من تكون؟ اكتفى قلبي بك بضمة ملكت تفاصيل الحنين ولكنني كنت صباحاً على ميعاد مع صوتك وتأخر كثيراً هذا الميعاد ولكنه أقبل

كنهار المطر كنجوم زهر في سماء فسيحة أحبك أحبك وسأحبك فضلاً وأمراً ونلتقي هنا دوماً على هذا الرصيف الأخضر هو أجمل مكان.

في اللقاء القادم سأجلب معي شطائر الزيت والزعتر ونشرب القهوة هنا حتى يهطل علينا المساء.

مضى الوقت سريعاً بدأت انفاس الشمس تتكسر بعيداً عنا ، وقفت أخذت بيدي.. ..

يا الله ما أجمل هذا المكان وغرقت بالضحك نعم نعم لست معتادة على الجلوس على أرصفة الحديقة لهذا غضبت ولكني الآن امتلئ بك وبجماله.

تسارعت نبضات الأزهار وهي تراقب أصابعي وهي تقطف برعماً منها سأضعه في كأس ماء وأترقب تفتحه كما تفتح قلبي لك.

الله كيف يجتمع النهار مع النهار ، وتصير السماء مساحات زرقاء لرفيف الأطيار ، وتزهر الأرض بالشقيق وتثرثر الجداول يا الله ؟؟؟ أصابعك السمراء تضم أصابعي، دفء غريب بعطر البخور سرى بين أوردتها ، ضممتها أكثر والتقت العيون في لحظة بوح لا تنتهي.

سافرت من شفاهي كلمات الغزل لم أعد ألتقط خيوط تعابير العشق، النهار جميل وكأنه يشاركني اللقاء بك، ابتسمت، ويشاركني فرحي بك.

قصيدة ومدير عام

فائزة داؤد*

يستعيد سامي تلك الأيام في أوقات فراغه، وكذلك أثناء وقوفه الطويل في رتل الموظفين الذي يصل الصراف الآلي بشارع الحي الرئيسي، وإذا كان ثمة وقت متبق، فهو يحصي خلاله المبلغ الذي سيقبضه بعد أن يضع بطاقة الراتب الشهري في الصراف، وبما أنَّ طوله بالكاد يبلغ متراً وثلاث وستين سنتيمتراً فهو يقفز في مكانه إلى الأعلى كلما رأى موظفاً يخرج من الرتل يضع راتبه الشهري في جيب سترته أو في محفظة يكون قد تأبطها لهذا الغرض، يعلم الموظف الذي يتقدم سامي بخطوتين وكذلك الواقف وراءه السبب الذي يجعل سامي يقفز في مكانه، وقد يقول له أحدهما: هيه! اهدأ، أمامك ثلاثون موظفاً لم يقبضوا رواتبهم بعد. عندئذٍ يطلق سامي تنهيدةً طويلة تنتهي بدعاءٍ إلى الله كي لا يصاب الصراف الآلي بعطلٍ يمنعه من قبض راتبه هذا اليوم، وبصوتٍ خافت يضيف: يا رب لا مشكلة عندي إذا توقف الصراف عن إخراج النقود، لكن ليس قبل أن أضع ما تبقى من راتبي في جيبي. هذا الدعاء يردده الموظفون جميعاً. دعاؤهم هذا لم يكن يستجاب في الحقيقة، فالصراف الآلي يتوقف عن العمل وفق مزاجٍ لا يفهمه الواقفون تحت وابل المطر شتاءً أو في عين الشمس الحارقة صيفاً. اللعنة! التكنولوجيا لا يمكن التحايل عليها. يردد المنتظرون بيأس وهم يحدقون في الجهاز الباهت.

يشرد سامي في أحداث ذلك اليوم الذي يسميه ليلة القدر، مع أن القصة حدثت قبل الضحى وتحديداً بعد وصول الأستاذ كمال إلى مكتبه المطل على زرقة البحر الصافية بدقائق، في البداية أطلق سامي على ذلك الوقت مصطلح ضحى القدر أو صباحه، لكنه اكتشف خطأ المصطلح حين قالت له نعيمة وهي تهز رأسها مستنكرة ما سمعته: إن طبلتي أذني لم تستسيغا هذا المصطلح الناشز، كيف تجرؤ؟

* قاصة سورية.

شعر سامي بالإحباط لحظات قليلة، عاد بعدها إلى مصطلح ليلة القدر دون أن يجرؤ مرةً أخرى على القول عن تلك اللحظات إنها ضحى القدر أو صباحه.

أما كيف أصبح ذلك الضحى الفاتر ليلة قدر، فيرى سامي أنه مدين بما حدث معه لزرقة المدى البحري الصافية، أو لقصيدةٍ قصيرة كان ينشدها أثناء جلوسه على سور الشركة المقابل لمكتب الأستاذ كمال.

همس سامي في سره: ولكن القصيدة القصيرة كنت قد أنشدتها عشرات المرات على مسمع الأستاذ كمال في الشهرين اللذين سبقا ليلة القدر، كما أنَّ البحر يكون رمادياً في الشتاء أحياناً لكنه دائم الزرقة في شهور الصيف. تراجع سامي خطوتين قصيرتين إلى الوراء، ما جعل موظفاً وصل لتوه يحل مكانه. تلقى بعدها لكمة خفيفة على ظهره تلاها تنبيه: هيه! ما بك؟ عليك التقدم إلى الأمام وليس القفز إلى الأعلى أو الرجوع إلى الوراء.

- بضع دقائق قد لا تغير في الأمر شيئاً. رد سامي على الموظف الذي يقف وراءه.

- وماذا لو انتهت النقود المودعة في الصراف الآلي في تلك الدقائق؟

- هذا لم يخطر في بالي أبداً.

- أفهم من هذا أنك موظف جديد.

- ليس تماماً. أقصد هذه المرة ليست الأولى التي أقف فيها في هذا المكان، ولكن لا أفهم كيف تنتهي النقود من الصراف الآلي!

- لا وقت عندي كي أشرح لك ذلك، لكن عليك أن تحافظ على دورك أو تفعل أي شيء كي تبعد الآخرين من أمامك قبل أن تنتهي النقود من الصراف أو يتوقف عن العمل.

- وليلة القدر؟

- ما بها؟ سأل الموظف.

- سأحكي لك القصة.

- هل تجد الوقت مناسباً لسماع قصة؟ رد الموظف وهو يتابع الرتل الطويل الذي يفصله عن الصراف الآلي.

- هي قصة غريبة ستجعل الوقت يمر بسرعة.

- وما الغريب فيها؟

- حقيقية، حدثت معي.

- كل الواقفين في هذا الرتل لديهم قصص حقيقية. ردَّ الموظف وهو يشير إلى الأمام والخلف.

- لكن قصتي مختلفة.

- أريد أن أصل إلى الصراف، أما قصتك فلا تهمني بالمرة.

- هذا مؤسف مع أن قصتي فيها شعر.

- لماذا لا تسلي نفسك بقصتك كما يفعل الواقفون في الرتل؟

- سليت نفسي كثيراً وكنت أريد أن أسليك.

- قلت لك لا أريد.

تقدم سامي خطوةً واحدة إلى الأمام وعاد إلى تذكر قصته مع الأستاذ كمال بعد أن عاهد الواقف وراءه على السير إلى جهة الصراف الآلي فحسب، كما وعده بانتهاز أية فرصة تمكنه من إبعاد احدهم من أمامه، ذلك أنّ الخوف من انتهاء النقود بدأ يقلقه بالفعل، إذ قدر أنّ المصرف يودع النقود لمن يتمكن من الوصول إلى الصراف الآلي أولاً، والقائمون على ذلك العمل لا يهمهم أولئك الذين يقفون في آخر الرتل أو في وسطه. وكأن الأمر سباق بين الموظفين.

استعاد سامي القصيدة القصيرة التي يصف بها الأستاذ كمال بعملاقٍ بين الأقزام وببدر يضيء عتمة العالم، وبزهرة يانعة وسط أشواكٍ يابسة وبعبقري بين أغبياء. وبقارون بين مجموعة من المتسولين، وبحاتم بين البخلاء، كما قال عنه إنه يسير على الأرض لكن رأسه يتجه دائماً إلى السماء. ردد القصيدة بصوتٍ خافت ثلاث مرات فحسب لأنّ الواقف وراءه دفعه إلى الأمام كي يسد فراغاً تركه موظف قبض راتبه ومضى. تقدم سامي خطوتين وعاد يردد القصيدة التي نظمها بنفسه وخص بها الأستاذ كمال دون غيره. وتذكر أنه تحدث كذلك عن رائحة عطره اللطيفة، مع أن أنف سامي الذي يشغل نصف وجهه لم يميزها في زحمة العطور ولو لمرة واحدة، ذلك أنّ حراس الأستاذ كمال يرشون العطور على وجوههم وثيابهم كذلك، وهؤلاء يهرولون بما يتناسب مع سرعة السيارة السوداء حين تقترب من باب الشركة، وحين تصل إلى مدخل المبنى الرئيس يتسابقون في

فتح الباب، يحيطون به من كل جانب، بل هم يتراكضون حوله وفي كل الاتجاهات، كم يشبهون في ركضهم دبابير فرت من عشها عند تحسسها خطرا قادماً لكن دون أن تبتعد عنه، فيما الأستاذ كمال يسير الهوينا، مرفوع الرأس، مشدود الظهر يدفع رجليه إلى الأمام دون أن يثني ركبتيه أبداً، يتساءل كل من يراقبه ما إذا كانت نظارته السوداء تجعله يرى العالم المحيط به كرة قدم مهترئة فحسب.

ـ ولكن ما الذي حول ذلك الضحى المبارك إلى ليلة قدرٍ؟ تساءل سامي وهو ينظر إلى الموظف الواقف وراءه وتمنى لو قال له: حسن اسمعني قصتك كي لا نضجر. لو أنه فعل لكان قد عثر على الجواب بسرعة، ذلك أنَّ ما قالته نعيمة لم يقنعه بالمرة، فالأستاذ كمال رجل عملي بعيد عن المشاعر التي تتجاوز العاطفة إلى درجة الشفقة، بل إنَّ إدارته للشركة تتناقض تماماً مع العواطف والغرائز التي يعتقد بها بسطاء الناس، ولو كان الأمر غير ذلك لأشفق عليه منذ أربعة أشهر حين وقف بين يديه وحكى له عن ابنته المريضة ومدى حاجته لعملٍ من أجلها وحدها. قال له المدير وهو ينفخ سيجاره في وجه سامي الشاحب إنَّ حاجته لموظفٍ جديد تساوي حاجته لأنبوبٍ مهترئ في كومة(القراضة) المكدسة عند جدار الشركة الجنوبي. أضاف: الشركة تعمل بنصف موظفيها، فهل أضيف موظفاً لمن لا عمل لهم في الشركة؟

ـ ولكن ابنتي تحتاج إلى دواء.

ـ الشركة ليست جمعية خيرية.

لم يقل سامي إنّه يرفض الإحسان من أيٍ كان، ليس بسبب عجزٍ عن الحكي، بل هو الخوفُ من رجال كمال فهؤلاء ينتظرون إشارة من سبابته المزينة بخاتمٍ أزرق.

قرر سامي الإستمرار في المطالبة بحقه في عملٍ يتقنه، فراح يبتكر طرقاً غير مألوفة أسماها المطالبة السلمية. بدأت بيومٍ قضاه في الحديقة المحيطة بمدخل الشركة الرئيسي عندما راح يشذب أشجارها ويقتلع الأعشاب التي تشوه جمالها وينظفها من أكياس النايلون ومخلفات الطعام الجاهز، وبعد أن انتهى من عمله كتب على جدار الحديقة الإسمنتي بالبنط العريض (مخلفات الوجبات السريعة تفعل في نباتات الحديقة ما تفعله الوجبات السريعة في الأجساد).

كان عملاً مجهداً استمر أسبوعاً كاملاً، ذلك أنَّ الحديقة التي شذبتها الطبيعة وفق مزاجها الخاص نالها ما ينال ملك عام عبر عقود من الإهمال والتعدي، وقف سامي أمام اللافتة وألقى نظرةً استحسان على مظهر الحديقة الجديد، وفي صباح اليوم التالي وصل إلى مدخل الشركة قبل المدير والموظفين، اذ كان واثقاً من أنَّ ما فعله سيجعل المدير يترجل من السيارة كي يقف أمام اللافتة ويمتدح كاتبها، ثم يسأل الرجال الراكضين عن ذلك الجندي المجهول الذي أعاد للحديقة هويتها وألقها، اكتشف سامي أنَّ ثقته لم تكن في محلها فالسيارة لم تتوقف بل لم تخفف من سرعتها التي تسبق التوقف، وهذ يعني أنَّ الأستاذ كمال لم ير تلك اللافتة، فكيف يرى نظافة الحديقة؟ كما أنَّ رجاله ظلوا يركضون في كل الاتجاهات، لكن أحداً منهم لم ينظر إلى شجيراتها المشذبة ولم يقرأ اللافتة، وقد سبب هذا احباطاً مؤقتاً لسامي الذي كان يقف بجانب الكلمات الحمراء.

- إنَّ الثقة بنجاح أمرٍ ما يحتاج إلى شروط خاصة. قال سامي وهو يلتقط المنجل والمنشار عن أرضية الحديقة النظيفة.

اعتقد سامي أنَّ يكون تنظيف الحديقة المطلة على مكتب المدير العام أمراً خاصاً جداً، اذ لا بد أن تخطف كلمات حمراء أخرى نظره أثناء شرود في زرقة البحر المتأرجحة.

تسلل سامي في صباح اليوم التالي إلى داخل الشركة، وقصد الحديقة المطلة على مكتب الأستاذ كمال، وراح ينظف الحديقة من الأوراق اليابسة والأعشاب التي لا لزوم لها، كما صنع لكل شجرة حفرة دائرية تتسع لكمية ماء تروي الشجرة حتى إذا انتهى من عمله هذا قام برش الماء على الورود الذابلة وكتب بالبنط العريض على جدار الحديقة الإسمنتي (الطبيعة تنتقم لنفسها فلا تحتقرها).

انتظر سامي أن يتم استدعاؤه إلى مكتب الأستاذ كمال بعد أسبوع على الأكثر، وأثناء ذلك كان يقوم كلَّ يوم بتنظيف حديقتي الشركة من الأوراق وأكياس النايلون.

لم تحمل له نهاية الأسبوع أية دعوة لكنه استمر بالاشتغال على مشروعه السلمي فنظف بمنجله ما تبقى من حدائق الشركة، أما منشاره فشذب جميع

أشجارها خاصة منها أشجار الزينة، وكان قلبه يقفز فرحاً بين أضلعه حين يرى سيارة المدير العام تقوم بجولتها اليومية في أقسام الشركة، لكن الإحباط المؤقت يعود بعد انتهاء الجولة السريعة.

تساءل سامي ما إذا كانت عينا الأستاذ كمال تنظران إلى فوق فحسب. نظر إلى السور المقابل لحديقة مكتبه الفاره، وتساءل، أتراه ينظر إليه؟

بدا سامي واثقاً من أنه عثر أخيراً على مفتاح نجاحه في اثارة اهتمام المدير العام، أما الموظفون الذين لم يهتموا لجهوده فقد يئس منهم تماماً حين قال إنَّ عيونهم ترى ما تراه عينا الأستاذ كمال فحسب.

قرر سامي أن يجلس كلَّ ضحى على السور المطل على مكتب الأستاذ كمال حتى نهاية الدوام الرسمي.

ـ ولكن ماذا سأفعل، وماذا لو لم يلتفت إلي؟

لم يعجب سامي كثيراً بفكرة جلوسه على السور بصمت وبدون عمل مثمر يقوم به، وبعد بحثٍ استمر بضع دقائق برقت في رأسه فكرة شاعرية: لماذا لا أستثمر تجاربي الشعرية السابقة في كتابة بضعة أبياتٍ أمدح فيها المدير العام؟

لم تكن محاولات سامي الشعرية تلفت انتباه أحد ولا حتى نعيمة، لكنه كان واثقاً من موهبته وقرر الاشتغال عليها لكن ليس قبل تأمين عمل يجعل نعيمة تتوقف عن السخرية منه، وحين رأته الأخيرة يخرج أوراقاً قديمة من درج الطاولة المهترئة سألته ما إذا كان يشعر بالحنين إلى العطالة ومضيعة الوقت في مشروعٍ تافه. ووصفت عودته هذه باللعنة الدائمة التي تلاحق صاحبها كي تميت عائلته من الجوع.

أجابها بأن الشعراء في الأزمنة غير البعيدة كثيراً كانوا من الأثرياء، وذلك لأنهم كانوا مقربين من قصور الملوك والسلاطين، وهو قرر أن يحذو حذوهم لكن سيستبدل السلطان بمدير عام، وطلب من نعيمة أن تتوقف عن التشويش على مخيلته كي يتسنى له كتابة قصيدة مديح للأستاذ كمال.

الشيء إذا تركته يتركك. قال سامي حين كان يمزق أوراقاً خربش عليها كلاماً لا يشبه الشعر لكن هذا لم يجعله يشك بنبوغه الشعري الذي أثمر بعد سهرة استمرت حتى الفجر عن ستة أبيات من المديح الذي يناسب مدير عام يشبه

الأستاذ كمال، وقد حمل الأبيات في صباح التالي وصعد إلى السور الإسمنتي، جلس ينتظر، كانت الساعة التي سبقت وصول الأستاذ كمال مليئة بحلم ممكن التحقيق، فالسلاطين والملوك يجزون العطاء للشعراء، والأستاذ كمال أدنى مرتبة من هؤلاء، وقد تفقده المفاجأة السارة توازنه حين يعلم أنّ هناك شاعراً قام بنظم قصيدة قصيرة عنه.

ارتجف سامي حين رأى باب شرفة المكتب يفتح ويخرج منه المدير العام، ينظر إلى زرقة البحر المتقلبة، يتثاءب، ثمّ يمسح بنظراته سور الشركة الإسمنتي، تتوقف برهة على الجالس قبالته، ثمّ يدخل إلى المكتب.

رأى سامي في نظرة المدير العام الخاطفة له بشارة خير، فراح يمرن صوته على إنشاد الشعر لينتقل بعد ذلك إلى مرحلة إسماعه للأستاذ كمال، وكانت النافذة المفتوحة ناقلاً أميناً لقصيدة سامي القصيرة، وكذلك صوته الذي لا ينسجم كثيراً مع ضآلة جسده، لكنه بعد قراءة القصيدة عدة مرات رأى أحدهم يغلق النافذة المطلة على السور، وقد آلمت هذه الرسالة الوقحة روح سامي الحالمة لكنها لم تجعله ينزل عن السور، إذ قدر أن تفتح النافذة مرةً أخرى قبل انتهاء الدوام الرسمي، وريثما يتم ذلك استمر سامي في قراءة القصيدة بصوتٍ عالٍ حتى بح صوته، عندئذٍ قفز عن السور مليئاً بالخيبة المؤقتة ليس لأنّ سامي كان معجباً بما كتب فحسب، بل لأن ترديده لأبيات الشعر جعله يرى المدير العام من خلالها فحسب، فمدير القصيدة شهم وكريم وطيب وشديد الثراء وكذلك هو الأستاذ كمال ،أما إغلاق النافذة في وجه القصيدة فقدر سامي أن يكون أحد الراكضين مع السيارة يقف وراء هذا التصرف الوقح.

اعتلى سامي السور في اليوم التالي قبل بداية الدوام بدقائق، وجعل عينيه على باب المكتب، رأى المدير العام يطل منه، ينظر إلى صفاء بحر تموز، يملأ رئتيه بالهواء الرطب، ثم يدخل إلى المكتب ويجلس على كرسيه الدوار، يلعلع صوت سامي بكلمات القصيدة، بعد أقل من نصف ساعة يغلق باب المكتب، يدقق النظر في الفاعل، يتساءل أيكون أحد الراكضين مع سيارة المدير العام.

لم يكن ثمة جديد في الأيام التالية لكن سامي استمر في ترديد كلمات القصيدة، وكان واثقاً من أن المدير العام سيرسل في طلبه كي يوظفه بصفة (جنيناتي) يعتني بحدائق الشركة، الكبيرة منها والصغيرة، المسألة تحتاج إلى

بعض الوقت فحسب، ذلك أن المدير العام دائم الإنشغال، وحين كان الشك يراود سامي يعود فوراً إلى كلمات القصيدة كي يمتلئ باليقين.

تقدم سامي خطوتين إلى الأمام، ثم نظر إلى الموظف الذي يقف وراءه وقال له: إنها القصيدة؟

ما بها؟ سأله الموظف.

لم يجب سامي على سؤال الموظف الواقف وراءه لأنَّ رأسه كان مشغولاً بالبحث عن كيفية تأثير القصيدة بالمدير العام، اذ قال: إذا كان الأستاذ كمال قد سمع القصيدة فهذا يعني أنه صار يرى نفسه وفق كلماتها، وإن لم يسمعها فقد أراد التخلص مني ومن القصيدة فأضافني إلى الموظفين الذين تعمل الشركة بدونهم؟

الناموس

عزيز اسمندر*

ذات صباح خريفي أفقت من نومي، وأنا أتمسّك بمجمع حلم كان ما زال يدوّم تحت جفّني عينيّ المغمضتين، فحرصت على أن أحتفظ بجوهره، وحالما شعرت أن ما رأيته في حلمي صار مدروزا في ذاكرة يقظتي فتحت عينيّ.

توجهت إلى باب حجرتي المنفردة القابعة فوق صخور الشاطئ، ففتحته على عجل، استطلع مرأى البحر الوادع الساكن في مثل هذا الصباح، فارتعشت إطلالته، وكأنه كان يرقب يقظتي لأحدّثه بما كنت قد رأيته في حلمي الذي أثارني وأزعجني، وكلّ منّا كان يسرّ للآخر بما لديه، ولكلّ منّا حكاياته وطقوسه وأحلامه، وواحدنا يشفع للآخر ما هو فيه وعليه، وهكذا نظلّ أصدقاء، إذ بيننا عشرة مديدة ...

وبينا أنا أرتشف قهوتي الصباحية أمام باب حجرتي، وقد أسندت ذراعي الأيسر إلى الجدار الجانبي ومن خلفي تتسكب اشعّة الشمس الذهبية، والرهج الكوني يأتلق بهاء وضياء، مع الرشفة الأولى امتثل لي ذلك الحلم واستنكرته مستعظماً. ومع الرشفة الثانية سمعت لغطاً آتياً من وراء ظهري، فتجاهلت ما تناهى إلى مسمعي، وقلت: ما شأني، والأفضل أن لا أفتح مسمعي ولا باب بيتي لجيران أغراب، لا رابط بيني وبينهم، قدموا حديثاً من الديرة الشرقية من محافظة الحسكة للعمل هنا في الزراعة، يقيمون ـ موسم عام أو عامين ـ ثم يرحلون، ويأتي آخرون.

***

ازداد اللغط من ورائي. فالتفتّ ناحيته، فطالعتني امرأة طويلة شابّة ومن حولها كوكبة من الأولاد الصغار، تروح وتجيء على مقربة مني، وقد لفتت انتباهي ببهاء طلّتها وحسن قوامها؛ وبما كانت ترتديه من قفطان جوخيّ معرّق

---

* قاص سوري.

باللونين الخمريّ والأسود، ومقصّب بالدانتيلا، تجرجر أذياله خلفها، وعلى رأسها قماط أحمر مزركش، وقد أرخت ضفائر شعرها الفاحم خلف ظهرها، تتماوج ذوائبه إلى ما فوق وركيها، يا لها من امرأة فاتنة تلفت النظر، وتثير الانتباه.

وبينا أنا ما زلت منساقاً خلف ما أوحته لي بإطلالتها المثيرة، وهي تروح وتجيء على مقربة منّي دون أن تحييني، دارت على نفسها، ثمّ استدارت نحوي قائلة: صباح الخير يا جار! فأسعدتني باستدارتها وبتحيتها، وكانت المرة الأولى التي أراها عن كثب. وكنت أحمل فكرة ما عن المرأة في الديرة الشرقيّة بأنها كامرأة لا تجرؤ على مبادرتي بمثل هذه التحية أو بمثل هذه الاستدارة والوقوف قبالتي وإلى جواري، وهي تحادّثني، وقبل أن تكتمل مشاريع ظنوني رشّتني بما يعتمل في داخلها ويحرق كبدها، متسائلة، دهشة: عجيب يا جار! أما سمعت ما جرى لنا - عشية البارحة - من صراخ وزعيق، من سباب وبكاء وعويل، لم نقدر بعدها على النوم؟

وتابعت تقول: ويلتاه! يا جار! أبوها عاد من سفرته إلى الديرة الشرقيّة، وليته ما عاد وفريال، بنيتي، لم تعد معه. ويلتاه! ويلتاه! كيف عاد، وتركها هناك، بعد أن ألقى بها في حضن وحش كريه. ورحت أصرخ في وجهه: أين فريال، ابنتي؟ أين فريال، ابنتي؟ حملتها معك ليوم أو ليومين إلى الجزيرة من أجل أن تقطع لها هويّة، لكنّك عدت ولم تعد معك.

وتراشقت أجفان عينيها بالدموع الباكية!!!

ليتها ماتت! ليتها أحرقت نفسها! ليتها رمت بجسدها إلى البحر، وغاصت فيه، وأكلتها الحيتان، وأشارت بيدها ملوّحة إلى البحر القريب الذي كان يصغي لبلواها ولشكواها، مثلما كنت أصغي. وقد تناومت أمواه أمواجه. آهٍ، واحزني عليك، يا فريال!

طفلة! طفلة! حمّمتها آخر مرّة! رقيقة ناعمة، غضّة، بياض، بياض، وشعر رأسها يغطّي أسفل ظهرها.

هل حقاً، لا تعرف فريال، ولم ترها، يا جار!

ليتك تعرفها! ليتك رأيتها! يا حرقة قلبي عليها!

والله لا يهدأ لي بال، ولا يغمض لي جفن عين، والطفلة فريال مسجونة، ماسورة، هناك، هناك، وليس من أحدٍ تشكو إليه، أو تستعين به. وكلّ من حولها وحوش قساة القلوب! تزوّج بها، "حاشاك"! رجل ضخم، أو قلْ عنه "حاشاك" بغل، إي نعم بغل. وهو بعمر أبيها، وعنده ثلاث نسوة، وأولاده خدموا الجندية الإجبارية، وبعضهم قد تزوّج، وانهمرت دموع عينيها فوق صدرها وفوق رؤوس بنيها الصغار الذين تعلقوا بذيول قفطانها...

وتنهّدت قائلة: بالله عليك يا جار! ويش تراني أفعل؟ ويش تراني أقول؟ وأنا كما تراني غريبة في ديار غربة قصية وبعيدة عن الأهل والخلاّن! والطفلة فريال هناك سجينة مثلي غريبة، أبوها وحش، ظلمها وغدر بها، وباعها بدرّاجة نارية. يا رخصك يا فريال...!

***

وبينا هي تشكو وتبكي خامرني ذلك الشعور، بأنّها جاءت تستعين بي على ما يخفّف من مصابها، ولا تقدر على حصر ما يعتمل في داخلها من قهر وحزن وغضب، فأحبت أن تنفّس عنها، وكأنّي بها وجدت في ما ارتاحت إليه، تأمل مني أن أنصفها وأن تقوى بي على ما ترغب أن تواجه به زوجها بائع فريال بنيتها الطفلة، فانتعشت بي حمية امرئ جاءه من يلوذ به يائساً، مستنجداً. فسألتها: كم عمر فريال أيّتها الجارة الطيّبة؟ فأجابت والدموع تخضّب وجنتيها المكرّستين الموردّتين نضارة وعافية، يا حسرة يا جار! عمرها ثلاث عشرة سنة، صغيرة! إي طفلة يا جار!، وأشارت، منحنية تقيس حجمها، بعلوٍّ منخفض فوق الأرض، إي هكذا يا جار! فريال رقيقة، ناعمة، "ما تعرف شي بها الدني يا حسرة عليّ!". وهو وحش، "قدّ" البغل "حاشاك" أكرهه، أكرهه، كان يريدني من أبي، وأنا صغيرة بعمرها، فنفرت منه ورفضته بقوّة، لكنّه هدّدني – حينها - قائلاً: بيجي يوم – سأحرق قلبك يا فاطمة! والأيام بيننا، وها تراه يحرق كبدي، الله يخزيه. ويشلّ قلبه. هذا كافر هذا وحش، ومن حضني اختطف بنيتي الصغيرة فريال! وراحت تصرخ باكية، معولة: لقد ظلمها أبوها، لقد ظلمها أبوها، الكافر، الشين، وباعها بدرّاجة ناريّة، وعليه غضب الله!

***

وكان قد فعلها هذا الكافر الشين من قبل. انظر يا جار! إلى هذا الصبيّ الصغير، حسن. وليدي. وبدلاً من أن يعالجه، وهو مريض في القلب، فضّل أن يتزوّج بهذه المرأة البدويّة، وكان معه ـ حينهاـ المال الكافي لعلاجه، وراح الطفل الصغير، حسن، يتلوّى حول أمّه بجسده الهزيل وبرأسه الصغيرة المضغوطة ككرة قدم "مخفوتة" تعاورتها أقدام صبية الحيّ، وقد لفتّ أذنيه اللتين هما أشبه ببرعمين حردا عن التكمّم، "فتقرمطا"، كما أنّ أصابع يديه تكاسلت عن النموّ حردة، ففعلت، مثلما فعلت أذناه، إنّه لا يحسن الوقوف عن الحركة، يخفي وجهه ورأسه تحت ما استطال وفاض من ردن قفطان أمه، وعيناه الصغيرتان المتخاصمتان، تغوران في محجريهما، فتبدوان كثقبي ذبابة في قرمة حطب هرمة منخورة، ومن تحتهما في وجهه الضاوي النحيل مقطع لمشروع أنف غارت إحدى فتحتيه واستطالت الثانية كندبة، بينما فمه يكشّر عن أسنان تقرّفت صفراء مسودّة أشبه ببقايا حبيبات من الذرة الصفراء في عرنوس، نُهشت وجنتاه، فآلمني ما رأيته، وهي تقول لي: انظر، انظر إليه، أيّها الجار! إنّه يوجع قلب الكافر. لقد ظلمه ـ منذ صغره ـ أبوه هذا الكافر. والله، والله، سأعرف كيف أنتقم ـ هذه المرّة ـ منه ومن ذاك البغل الكافر. وبنصل الخنجر سأمزّق قلبيهما، كما مزّقا قلبي وأحرقاه...

ليتها ماتت! ليتها احترقت! ليتها غرقت! ليت السيارة التي غادرت بها تدهورت وفطست فيها وفطس معها أبوها الماكر... لقد باعها، باعها الكافر الظالم! لو كنت أعرف هذا لذبحتها، أو لبعتها إلى شيخ عشيرة، أو لأمير. وليس لبغل. يا حسرتاه عليك يا فريال! إنّ النار تشتعل في قلبي، في روحي، وفي كلّ جسدي. وليس للحياة عندي بعدها من معنى. وليدي الصغير حسن، هذا المريض الضعيف أمام عيني، وها أنت تراه أمامك كشبح للموت، وأبوه قد منع عنه العلاج والدواء، وتزوّج بتلك المرأة البدويّة، ونصب لها خباءها قبالة سكني! انظر إليه يا جار! انظر، ها هو. يا للقهر المشروع!

لم يكتف الظالم بظلمه، بل عمد ليحرق ما تبقّى حيّاً ينبض في فؤادي، فاختطف البنية فريال الطفلة، وحملها إلى الديار القصيّة، ثمّ عاد ـ ليلة البارحة ـ وهي ليست معه، فراعني ما رماني به من قهر وعذاب، فملأتُ الجوّ بصراخي وزعيقي وتفجّعي وبكائي، وهو يقول لي: كان عليّ أن أفعل ما فعلته. ماذا

تريدين منّي يا حرمة! أن أفعل غير هذا... والناموس عندنا يقول هكذا افعل. ولذلكِ، فيصل، هو الذي جلب علينا هذه المصيبة، نعم يا حرمة! ولذلكِ فيصل اختطف ابنته، وبنى فيها، وهو غير أهل لذلك، والرجل يريد العوض. والناموس عندنا يقول: العين بالعين، والسنّ بالسنّ. بنيّتك فريال مقابل بنيّته ضحى، فصرختُ محتدّة: لا، لا، بل قلْ: فريال مقابل درّاجة، يا ظالم!

فانتفض الماكر، مغتاظاً وقال صارخاً: ضحى، ضحى، تعني فريال، فريال، فافهمي هذا!!!

أتريدينني أن أخرق الناموس؟؟؟

هذا... ما صار عندنا، ولن يصير..

كفّي عن عويلك وعن ندبك ونواحك يا حرمة!!!.

***

وبينا هي كانت ما زالت تبكي وتنوح متوجّعة امتثل أمامي ما رأيته البارحة في الحلم، وكان منه أن مرّ بالقرب مني، وأنا في مطرحي هذا ولد صبي جميل الطلعة، ممتلئٌ صحّة وعافية وبيده خنجر يلوّح به، وهو يصرخ محتدّاً: سأذبح طفلاً، سأذبح طفلاً، وكان من خلفه مجموعة من الصبية يأتمرهم، فوقفت دهشاً، وناديته: يا ولد! يا ولد! ماذا تقول... وبنبرة أجاب: أقول سأذبح طفلاً. فسألته: أيّ طفل ستذبحه يا شاطر؟ قال: لا على التعيين سأذبح طفلا، وتابعته أقول: ولماذا ستذبحه؟ وهل من طفلٍ آذاك؟ وهل من عداوة بينك وبينه؟ أجاب: لا، لا. هكذا أنا ""هيك هيك""، ومشى مبتعداً عني وكلماته ظلّت تطنّ في أذنيّ..

تعوّذت من الشيطان ومن كيده وأنا أقول! ويلتاه! ممّا هو آتٍ وممّا سنراه في الأيام القادمة... وهذا ما كان قد حصل، فيما بعد، في وطني الذبيح، مثل ما كان قد حصل فيما بعد لهاتين الفتاتين الطفلتين فريال وضحى اللتين ذبحت كلٌّ منهما الثانية بخنجر الناموس.

قصتان

بسام الحافظ*

صالون القيافة

على أول جدار بيت من مدخل الحارة. خربش أولاد الحي كلمات ورسموا سهماً (بعد 20 م، وقبالة دكان حج طويطة .. بيت الحفافة هنودة الطوب.. شكراً)

الوجه مولغ بمادة (السبيداج) ليعطيه ليونة، وتجنباً لقرصة تشكل حبيبات محمرة، فأخذ شكل قناع المتنكر، وقد نال صالون القيافة لصاحبته (ديموزيل) هنودة الحفافة، سمعة طيبة؛ فهي خفيفة اليد وماهرة بالتقاط الشعر والزغب والزيوان بخيط ساحر، إلا أن وجه مدام سعودة غير سياحي، والذي يدخل الصالون ويرى منظرها سيبسمل وربما الزبونة تطلب جرعة ماء من طاسة الخرعة.

يرتاد الصالون كل نساء وفتيات الأحياء، ولكل زبونة مكانة عند مدام هنودة بعضهن يتحسرن على لحس حثالة فنجان قهوة.. وبالكاد لامس الخيط وجنة سعودة سألت:

- على علمي هنودتي مغارة الضبع لا تخلو من العظام.

وفطنت الحفافة أن سعودة وكالة أنباء عالمية؛ تلتقط الخبر ساعة ولادته، ولا تقبل أن تبيت ليلتها دون أن يشاع طازجاً؛ فيُهمس في آخر قرية من قرى المدينة، ويُصدق، وربما تحدث مشادة بين النساء؛ بين المصدقات للخبر وبين المكذبات له، وتردد:

- ليس لكم من العلوم والأسرار، سمعت في بيت هنودة، أن المرأة التي لا تنجب، و تشرب من حليب تيس الشيخ (دعدوش) تلد التوائم، وأن كانوا

---

* قاص سوري.

ذكوراً، تلدهم وهم ليسوا بحاجة لعملية ختان، وبسم الله الرحمن الرحيم. دستور من خاطره

وهمست هنودة:

- الخبر العاجل.. كانت هنا زوجة (مدير الزراعة) حدثتني عن عوامل التعري قليلة الحياء.

وتقول بنت الحزينة:

-المناطق الحساسة "لفلان وعلتان وبس".

والأكبر من ذلك، روت لي أن لدى زوجها عقيدة. حلفتك بالله أليست حقيرة؟. هنا في صالوني المحترم تحكي أشياء بذيئة؟ واعتملت في داخل سعودة عاصفة هوجاء وصرخت:

- اسفحي خلفها طاسة ماء، وسبع حصوات، قد ينقل كلامها "فسفوس أو فسفوسة" والله لا نروح في ستين داهية.

ثم أصلحت جلستها وتنهدت. شغلي الخيط وتوكلي على الله.. يا رب احمي الصالون ونسوانه الشريفات المؤدبات.

وضغطت بأسنانها الخيط فتوقفت؛ أقول لك الحق الصراح وبلا مواربة.. تقول عنك:

- سعودة الواوي مثل الحصادة؛ تأكل الشعير وتتغوط تبناً أم وجه كله كلف وزيوان.. تفوح من فستانها رائحة كريهة تقطع الأنف، وتقول.. واعتراها توتر عصبي جائح واستشعرت دبيباً يسري في عروقها، ناراً تستعر وتهدر، وتستقيم سعودة على طولها، وصهلت نار الغضب في داخلها..:

- اشطفي وجهي هنودة والله لأنشرن غسيلها أم التعري وأفلام (لهليبو يا ولد).. نسيت روائح الجياد والبغال زوجة (شرشبيل)! وانفلتت من الصالون، وكأن الأرض انشقت وابتلعتها، وراحت تشخر وتنخر متوعدة في كل الحواري والمحال..

خلط الألوان

اتخذتُ القرار بأن أشارك في المعرض، وهي المرة الأولى لي، وقلت في نفسي:

- حذاري أن يقال لك هذه من مدرسة (بيكاسو أو دافنشي أو ميكل أنجلو) حاول التفرد، وليس عيباً أن يكونوا أساتذتك، و لماذا لا تكون الفنان التشكيلي"براق العربي" ألوانك وأشكالك هي لك أنت، إياك أن تجمع شعرك الطويل خلف رقبتك وتجعل منه جديلة مثبتة بشريطة، دعك من (السكسوكة) أو اللحية الطويلة، وعلى كتفك حقيبة متدلية.. ربما في داخلها علبة بويا وفرشاة ومشط، أقولِ الحق الصراح؛ هي إشارة النقطة الأخيرة، لاتضع (بايباً) وتتكلم وأنت ضاغطاً عليه بأسنانك. كانت صالة المعرض متوهجة بالأنوار، فأخذت شكل قاعة استقبال تعج باللوحات المتدلية بسلاسل ذهبية اللون؛ تخلو من اللون الأحمر بالرغم من أنها تريك معارك طاحنة وهائجة، الألوان متداخلة فيما بينها، فمنها من يطبق بزرقته الغامقة على اللون الزهري أو البرتقالي، وهناك في الأعلى ألوان باهتة وكدرة صاحب المعرض يشرح لوحة انجدلت ألوانها وحيرت الزائر. روائح النساء المخمليات تندمج وتختلط بروائح الرجال.. همست مدام كبابيتي لصديقتها مدام جلود:

- بالعكس زيت الزيتون يعطي السلطة نكهة غير شكل واو.. ثمّ ترطب شفتها العليا بريقها..

لا والله. الخضرة المشكلة مع الفليفلة واللبن واو..

يزدحم المعرض، ويُكسر صمته بخشخشات مفاتيح السيارات وطقطقات الأحذية الغالية الثمن، تخالطه موسيقى غربية. يتبادل الرجال فيما بينهم أحاديث مجانية لا طعم لها..

- ألوان قميصك متداخلة. الموضة الدارجة هو اللون الأسود..

شعرك لونه خرنوبي يناسب سمرة وجهك ..

يفك الفنان ربطة عنقه ويدمدم:

ربما سيغادرنا تيار الكهرباء ويتركني وحيداً في لجة الظلام العميق.. يغادر الزوار تاركين له روائحهم وأحلامه الخرنوبية❖...

❖ الخرنوب: نبتة شوكية ثمرتها لزجة ومرة

محمد عزام وكتابه
أدب الخيال العلمي

محمد عيد الخربوطلي*

من المعلوم أن أدب الخيال العلمي هو لون جديد من الأدب تفتقده المكتبة العربية، وذلك بسبب نشأته المتأخرة في أدبنا، لذلك رغب الباحث (محمد عزام) بعمل كتاب يناقش فيه هذا النوع الأدبي الجديد، والذي أكد فيه أن أدب الخيال العلمي هو تعبير أدبي يستخدم أسلوباً مشوقاً في السرد والقص، في عرض النبوءات بقدرات العلم على تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من استكشاف المجهول في البحث عن عوالم مفقودة، أو في غزو الكواكب، أو حتى في صنع القنبلة البيولوجية...

قسم كتابه إلى مقدمة وثلاثة أبواب في كل باب عدة فصول، ومما ذكره في المقدمة: إن الخيال العلمي الذي أبدعه الأدباء قد ألهب عقول العلماء وأخصبها، فمضى العلماء يستلهمون الأدباء في مرحلة أولى على الأقل، ثم تجاوزوها في مراحل تالية، تطور فيها العلم في عقد من السنين أكثر مما تطور منذ فجر البشرية حتى اليوم، لذلك انعكست الآية.. فأصبح الأدباء يلهثون وراء اكتشافات العلماء، يدفعهم إلى ذلك طموح كبير إلى تفسير ظواهر الكون وغوامض النفس البشرية.

لقد وُلد هذا النوع من الأدب في نهاية القرن التاسع عشر واشتد عوده في مطلع القرن العشرين مع النهضة العلمية والثورة الصناعية والتقنية الحديثة، وأكد أن بذوره قد وجدت في (اليوتوبيات) المثالية في الأدب الغربي، وفي القصص الشعبي العربي، حيث نجد العجائب في السير الشعبية كسيرة سيف بن ذي يزن، والخوارق في ألف ليلة وليلة، والسندباد البحري، فمثلاً لبساط الريح الذي يطير في الفضاء من الخيالات الساحرة قد صار حقيقة مع الطائرات والتقنية المتطورة، وهكذا نرى أن العلم قد حقق ما صبا إليه الخيال، ثم يخلص في مقدمته رغبته في أن يسدَّ فراغاً في المكتبة العربية حول هذا الفرع الأدبي الجديد.

---

* أديب وباحث سوري.

بذور أدب الخيال العلمي

قسم الباحث الباب الأول (بذور أدب الخيال العلمي) إلى فصول خمسة، خصص الفصل الأول لمفهوم أدب الخيال العلمي فقال: (... لم يُتّفق حتى الآن على تعريف واحد لأدب الخيال العلمي بشكل عام، فقد وردت عشرات التعاريف) لكن الباحث عزام يميل إلى تعريف جورج تيرنر الذي يقول (الخيال العلمي يقدم طريقاً بديلاً للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمى من القصص القائمة على حقائق الحياة، ومقابل الخيال اللاواقعي (الفانتازي) الذي يتجاهل قيم الوجوه الثابتة من أجل خيال غير محدود)، ويتابع يقول... والواقع أن (هوغو جرنسباك) هو الذي منح هذا النوع من الأدب اسم الخيال العلمي، الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى... وإذا كان عمر هذا (النوع الأدبي) لا يتجاوز القرن، باعتبار أن مؤسسيه جول فرن الفرنسي وهـ. ج. ويلز الإنكليزي متعاصران، وأن بذوره قد وجدت في الحكايات الشعبية والروايات القوطية، فإنه قد اشتد ساعده في مطلع القرن العشرين، وأصبح له أدباؤه وكتبه وجمهوره، ليس فقط من الناشئين واليافعين، وإنما من الكبار أيضاً، كما أصبح له نقاده ومؤتمراته وجوائزه العلمية (ومجلاته).

تجليات العلم في الأدب...

وعنون الباحث الفصل الثاني بـ (تجليات العلم في الأدب) وفيه يقول... إذا كان القرن التاسع عشر يُعرف بـ (عصر العلم) فإن أربعة من علمائه قد تركوا بصماتهم على العصر وفكره وأدبه، على الرغم من أن مجالات اختصاصهم كانت بعيدة عن الفكر والأدب، وهم: (داروين) عالم البيولوجيا، و(آنشتاين) عالم الفلك والفيزياء، و(ماركس) عالم الاقتصاد، و(فرويد) عالم النفس.

ثم يتابع قائلاً... وإذا كان العلم يلاحظ ويدرس ويفسر الوقائع الخارجية، فإن النقد يقتدي به في دراسة المبدعات الإنسانية وتفسيرها، ومن هنا إيمان الأدباء والنقاد بالعلم، ومنهم الناقد هيبوليت أدولف تين (1828 ــ 1893) الذي اعتمد النقد العلمي، وأصر على تناول الأدب بالطريقة نفسها التي يتناول بها العالم البيولوجي عيناته، فالعمل الأدبي يحمل طابع النظام الذي عاش فيه، وهو يحمل سمات مبدعه، وليس من الصواب دراسة المبدع وحده بمعزل عن المؤثرات التي أحاطت به وبإبداعه، ومن هنا ضرورة دراسة المؤثرات التي يراها تين في (الجنس والمكان والزمان).

فالجنس أو العرق هو الصفات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه،

والزمان أو العصر هو ما يحيط بالإنسان من أحداث سياسية وعمرانية وتغيّر اجتماعي، فالفرنسي الذي يعيش اليوم مثلاً لا يحمل الأفكار نفسها التي كان يحملها فرنسي آخر في القرن الثاني عشر، والمكان هو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد وتؤثر فيه، من بحر أو صحراء، ومناخ حار أو بارد، فمن المعلوم أن المناخ الضبابي الكئيب للشمال ينتج مجتمعاً يختلف عن مجتمعات الشمس المشرقة أو الحارة، وهذه المؤثرات تصب جميعها في شخصية الأديب، وبالتالي في إبداعه الأدبي.

وقد طبق تين نظريته هذه على تاريخ الأدب الإنكليزي 1864 فدرس كل أديب من خلال دراسته العوامل الثلاثة المؤثرة فيه.

وفي آخر هذا الفصل ناقش الباحث النظرية الداروينية والمادية التاريخية والنظرية النسبية والفرويدية.

الرواية العجائبية....

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الفصل الثالث الذي عنوانه (الرواية العجائبية) فيقول معرفاً لها... هي نوع من الأدب مثل (الحكاية والخرافة والأسطورة والعجائب...) ازدهرت في القرن الثامن عشر في إنكلترا، ثم أوجز خصائصها في:

ــ موضوعاتها فهي تدور حول الشياطين والسحر والموت والأشباح ومصاصي الدماء.

ــ أحداثها تدور في الأماكن المهجورة والخرائب والأطلال والقلاع القديمة.

ـ تردد القارئ لها ما بين مصدق ومكذب، قبل أن يسلّم بصحة أحداثها الغريبة، لأن الكاتب يتخيل فيها أحداثاً ممكنة، ولكنها بعيدة عن الواقع، وخارقة للعادة، وأكد أن معالم الرواية العجائبية توضحت مع كاتبين متعاصرين وهما الألماني (هوفمان) والأمريكي (إدغار ألن بو)، وقد استمر أثرهما في معاصريهما والمتأخرين عنهما، وينتج عن القصة العجائبية نوعان من القصة (القصة البوليسية، والقصة العلمية التي تطورت إلى قصة الخيال العلمي المعروفة اليوم والتي ورثت القصة العجائبية)، ثم ذكر الباحث أمثلة عديدة حول هذا النوع.

الخيال العلمي في التراث الشعبي

خصص الباحث الفصل الرابع للخيال العلمي في تراثنا الشعبي فقال... إذا كان الأدب العربي يتسم بالواقعية والحسية، وبصوره المستمدة من البيئة والواقع، فإن الأدب الشعبي العربي قد أطلق عنان الخيال فصار يجوب آفاق الزمن، ويحلم بالخوارق والمعجزات التي لم تتحقق في عالم الواقع فتحققت في عالم الخيال.

وأكد أن الأدب الشعبي منجم لا ينضب، ينبض بحياة المجتمعات التي

وضع فيها، ويحكي آمال البشر وآلامهم، مما جعل كثيراً من الأدباء، وحتى الغربيين يستوحون كثيراً من أحداثه وشخصياته في قصصهم ورواياتهم ومسرحياتهم وحتى في أشعارهم.

ثم تحدث عن كتابين أساسيين من تراثنا الشعبي وهما سيرة الملك سيف بن يزن وألف ليلة وليلة، واستخرج منهما مظاهر الخيال العلمي وما فيهما من عجائب وخوارق.

ثم ينهي الباب الأول بالفصل الخامس والذي جعله بعنوان (البحث عن مستقبل أفضل للإنسان) فالإنسان سيبقى يبحث عن مستقبل أفضل، يحقق فيه أحلامه وذاته، ولعل هذا البحث قد بدأ بوضع (اليوتوبيات) التي صور فيها المفكرون الحياة السعيدة في (جمهوريات) مثالية.

ثم يتابع متحدثاً عن اليوتوبيات المثالية فيذكر جمهورية أفلاطون (428 ـ 343 ق.م)، ثم ينتقل بعد ذلك بالقارئ إلى القرن السادس عشر فيتحدث عن توماس مورل 1478 ـ 1535) المفكر الإنكليزي الذي وضع يوتوبياه عام 1516 والتي نحت اسم كتابه من كلمتين يونانيتين معناهما (لا مكان) وتكمن قيمة كتابه في المقارنة الحادة بين مدينته الفاضلة ومجتمعه، وهو يقيم دولته المنشودة على إحدى الجزر، ثم تحدث عن مدينة الشمس التي وضعها في عام 1602 الإيطالي توماس كامبانيلا (1568 ــ 1639) وما جاء به يشبه جمهورية أفلاطون حيث الفلاسفة هم الذين يحكمون المدينة، كذلك تحدث عن أطلنطس الجديدة الذي وضعه فرانسيس بيكون (1561 ــ 1626) الفيلسوف الإنكليزي وصاحب كتاب تطوير العلم، ويعد كتاب أطلنطس الجديدة المنشور عام 1627 مسودة لمدينة طوباوية على منوال المدينة الفاضلة، ثم ذكر رحلات غوليفر التي وضعها جوناثان سويفت (1667 ــ 1745)، وكتاب إيتين كابيه (1788 ـ 1856) رحلة إلى إيكارية، ثم ينتقل الباحث بالقارئ إلى اليوتوبيات العلمية فيقول... تعتمد معطيات العلم وتتجاوز مثاليات اليوتوبيات القديمة إلى يوتوبيات ممكنة التحقيق وهي تعتمد الأفكار الاشتراكية أولاً، والأفكار العلمية ثانياً، ثم يوصل القارئ إلى يوتوبيات الخيال العلمي فيقول... لعل الدوس هاكسلي المولود عام 1894 من أوائل الذين وضعوا يوتوبيات علمية وذلك عندما نشر كتابه (العالم الطريف) عام 1932، وهو سخرية بالمدن الفاضلة، لأن هذه المدن لم تعد يوتوبيات في عالم العلم والمعرفة، بل أصبحت ممكنة التحقيق، ولكن تحقيقها يوقع الذعر في النفوس، إذ يقضي على إنسانية الإنسان، حيث ينظم العالم كله تحت إشراق واحد.

ويؤكد الباحث عزام في هذا الفصل أن القيم التي تحتل عند هاكسلي المقام الأرفع هي قيم الفن والعلم والشعر والدين، ولكن العالم الطريف المستقبلي خلو منها، ولهذا فهو عالم البؤس والتعاسة الإنسانية، لاسيما إذا استمرت فيه الأنظمة الديكتاتورية بخنق الديمقراطية.

كما أن هاكسلي يبحث في كتابه (بعد عدة أصياف) عن وسيلة لإطالة عمر الإنسان، فيجعل أحد العلماء يعمل على اكتشاف هذا السر، ويتوصل إلى أن أحد نبلاء القرن الثامن عشر قد استطاع أن يعيش قرنين من الزمان وأنه ما يزال حتى اليوم في عزلة تامة تحت الأرض ولكنه في حالة من الانحطاط لا تصدق، وهكذا يؤثر هاكسلي التقدم العلمي ولكنه يخشاه، ذلك أن هذا التقدم قد خدم البشرية وحقق أحلامها، ولكنه بالمقابل أفقدها إنسانيتها وعواطفها.

ثم تحدث عن قصص الروائي الإنكليزي هـ.ج. ويلز (1866 ـ 1946) المبنية على العلم، والتي حققت له شهرة واسعة، كما جلبت له النجاح أيضاً، ومن أشهرها (آلة الزمن) 1895، و(حرب الكواكب) 1889 وغيرها.

ثم ينتقل الباحث بالقارئ إلى يوتوبيات الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث، فنرى أن سلامة موسى وضع قصة (خيمي 1926 والتي يعني بها مصر، وفيها أنه أفاق في عام (3105) فرأى الناس طوال الأجسام، ضخام الرؤوس، نحيفي الأبدان، خفيفي اللحى، ليس لهم أسنان في الفك السفلي...، أما في الفك الأعلى فلم يبقَ من أسنانهم إلا أعجازها، ويلبس الرجال والنساء قطعة من القماش تغطي ما بين العنق والساقين، وهم لا يعرفون الطبخ، ولا يذبحون الحيوان، بل يستنبتون من الأثمار المختلفة، ويستخرجون السكر من الجماد، أما مساكنهم فمؤلفة من طبقات، وفي كل غرفة هاتف أثيري يبث الخطب والمحاضرات والأخبار ليلاً نهاراً، فإذا أراد أحدهم مخاطبة صديقه مثلت له صورته وسمع صوته، فتحدث معه، وهو في غرفته لا يريم، ولكل فرد سيارة خاصة أو طائرة صغيرة تدار باللاسلكي، وهكذا إلى آخر القصة.

ويخلص الباحث في نهاية حديثه في هذا الفصل... إلى أن الإنسان منذ أن خُلق يبحث دائماً عن مستقبل أفضل، لذلك وضع اليوتوبيات الخيالية والاشتراكيات المثالية والروايات العلمية، وكلها تساهم في تحقيق أحلام البشر في السيطرة على الطبيعة.

الخيال العلمي في الأدب العالمي

قسم الباحث الباب الثاني من عمله الرائع إلى ستة فصول، جعل الأول منها بعنوان (الخيال العلمي في الأدب العالمي)

وفيه يقول... يعد الكاتبان الفرنسي (جول فيرن) والإنكليزي (هـ ج ويلز) مؤسسي أدب الخيال العلمي في الأدب العالمي، مع أن بذوره وجدت قبلهما... وبدأ بمعالجة نشأة هذا النوع الأدبي الجديد في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي...

أدب الخيال العلمي في فرنسا

ظهرت بذوره في الأدب الفرنسي لدى الكاتب (ج روسيني) الذي وضع رواية (كزيبهوس) عام 1888، التي وصف فيها تدخلات من خارج الكرة الأرضية، ثم وضع (موت الأرض) 1912، و(القوة الغامضة) 1912، وهما روايتان من الخيال العلمي عن اختفاء الإنسان، وحلول الحديديين المغناطيسيين محله، وقد كتبهما بأسلوب شعري وغنائي، كما وضع فونتين (1657 ـ 1757) رواية (لقاءات في قمة العالم) عام 1686.

ثم جاء جول فيرن (1828 ـ 1905) الذي عُرف بسعة خياله، وكان يمتلك قدرة هائلة على التخيل وصنع عوالم محدودة الأماكن لم يزرها، وأعاد إلى الأذهان أساطير قديمة، كما كتب عن حلم الإنسان السرمدي في الطيران، متقيداً بالمعتقدات العلمية في عصره، فأصدر عام 1863 روايته (خمسة أسابيع في منطاد) وهي أولى الرحلات الخارقة، ثم يذكر الباحث تطور هذا النوع الأدبي في فرنسا حتى (رينيه بارجافل) صاحب رواية (المسافر المتهور) التي وضعها عام 1942.

أدب الخيال العلمي في إنكلترا... من المعروف أن (هربرت جورج ويلز) مؤسس أدب الخيال العلمي في الأدب الإنكليزي الحديث على الرغم من أن بذور هذا النوع الأدبي ظهرت في الأدب الإنكليزي قبله لدى جوناثان سويفت (1667 ـ 1745) الكاتب الإنكليزي الساخر صاحب كتاب (رحلات غوليفر) 1726، والذي تمت ترجمته إلى معظم لغات العالم.

ثم يفصل الباحث المسارات الأربع المتوازية التي سار فيها أدب الخيال العلمي الإنكليزي، وهي:

ـ مسار رواية الرعب السوداء التي تتمحور حول الرعب والشخصيات المخيفة، والظواهر الخارقة، مثل روايات آن واردكلايف (1746 ـ 1823) التي من رواياتها (الإيطالي، الصقلي، خفايا أدولف) ثم جاءت بعدها ماري شيللي التي ابتدعت أشهر شخصية رعب في القرن العشرين (فرانكشتاين) عام 1918 في رواية دعتها باسمه، وغيرها.

ـ مسار رواية غزو الفضاء التي اعتمدت على البحث العلمي الدقيق، وأشهر كتابها دوريس لسنج وألدوس هاكسلي وجوليان هاكسلي وآرثر كلارك.

ـ مسار الرواية البوليسية التي امتزجت برواية أدب الخيال العلمي لدى الروائي كونان دويل مبتدع شخصية شرلوك هولمز مفتش البوليس الذي يكتشف أخفى الجرائم.

ـ مسار الرواية السياسية التي امتزجت بأدب الخيال العلمي، ومن أعلامها جورج أورويل.

ثم يؤكد الباحث أن ويلز وفيرن هما مؤسسا أدب الخيال العلمي في العالم.

أدب الخيال العلمي في أمريكا

يقول الباحث عزام تحت هذا العنوان... لعل بذور أدب الخيال العلمي الأمريكي نجدها في روايات الرعب السوداء التي كتبها (أدغار آلن بو)، ثم جاء (هوارد لوفكرافت) فكتب الرواية العجائبية باقتدار، أما رواية الخيال العلمي الحقيقية فإن واضعها في الأدب الأمريكي الحديث إدوارد بيلامي (1850 ـ 1898)، ثم جاء بعده إلمر رايس وجون نيكسون فاهتما بجانب آخر من الخيال العلمي وهو العقول الإلكترونية، حيث وضع الأول (الآلة الحاسبة) 1923، والثاني (العقول الإلكترونية لا تناقش) 1929.

ويعد إدغار رايس بوروز (1875 ـ 1950) رائد أدب الخيال العلمي بحق في الأدب الأمريكي، وهو مبتدع شخصية طرزان، وقد اختص بغزو الكواكب والفضاء، حيث وضع رواية (تحت قمر المريخ) 1912، و(أميرة المريخ) 1917، وغيرهما..

ويؤكد الباحث أن عقد الثلاثينيات من القرن العشرين العصر الذهبي لرواية الخيال العلمي الأمريكية، حيث تحولت مجلة القصص الصاعقة المؤسسة عام 1930 إلى الخيال العلمي الصاعق عام 1937، واستلم جون كامبل الأصغر إدارتها فأحدث فيها ثورة حقيقية، حيث ألزم كُتاب الرواية العلمية بالثبات على الحدود الفاصلة بين العلم والأدب، وكانت النتيجة أن تقيّد مؤلف الروايات العلمية بالواقعية فوصفا صواريخ وأسلحة نووية وحاسبات إلكترونية تتشابه كثيراً مع ما أصبحت عليه فيما بعد خلال أقل من عشر سنوات، فالخيال العلمي في الأربعينيات أصبح حقيقة واقعة في الخمسينيات.

أدب الخيال العلمي في الاتحاد السوفيتي

كتب (ك. تسيولكوفسكي) في عام 1895 عن مغامرات مستكشف صادق بين المريخ والمشتري مخلوقات حية في فراغ مطلق، وفي العقد الثاني من القرن العشرين تفتح الخيال العلمي السوفييتي، وتمتع التيار الموروث عن جول فيرن والمتعلق بالرحلات الغريبة بتشجيع السلطات، لكن الهيمنة التي رافقت الستالينية كبحت جماح هذا

التفتح، وخنقت كل تخيّل، خاصة أن (جدانوف) فرض على الأدباء عدم معالجة أي موضوعات إلا ما يرتبط بالخطط الخمسية للدولة والتطبيل لمنجزاتها، كل هذا خنق الإبداعات الممكنة فلم يتح لها أن ترى النور، بل كان على الأعمال الإبداعية أن تهاجر إلى الغرب لتتمتع بالحرية، وهكذا هاجر من جملة من هاجر من العلماء والأدباء يوجين زامياتين (1884 ـ 1937) حيث أقام في باريس ووضع روايته الشهيرة (نحن) التي يصف فيها مجتمعاً استبدادياً، منطلقاً من واقع الاتحاد السوفيتي آنذاك.

ومن أهم كتاب الخيال العلمي السوفييتي (ستانيسلاف ليم) الطبيب الذي وضع أكثر من عشرين رواية في أدب الخيال العلمي، و(كارل سابيك) وغيرهما.

غزو الفضاء والكواكب:

خصص الباحث الفصل الثاني للمجال الأرحب الذي أعمل فيه كُتّاب الخيال العلمي تنبؤاتهم وتصوراتهم، ووصفوا فيه قصصهم ورواياتهم... ألا وهو غزو الفضاء والكواكب ثم تحدث بإيجاز عن الفضاء وأصل الكون، فصّل بعد ذلك اتجاهات أدب الخيال العلمي في غزو الفضاء في الأدبين الغربي والعربي فذكر من أعلام أدب الخيال العلمي الغربيين:

ـ الفرنسي فونتين (1657 ـ 1757) صاحب رواية (لقاءات في قمة العالم).

ـ الإنكليزي جودوين، صاحب قصة (رجل في القمر).

ـ الفرنسي سيرانودي برجراك، الذي وضع كتاب (رحلات إلى دول وإمبراطوريات القمر والشمس) عام 1643.

ـ الإنكليزي هـ. ج. ويلز (1866 ـ 1946) صاحب الرواية الشهيرة (آلة الزمن) 1894.

ـ الروسي إلكسي تولستوي (1883 ـ 1945) صاحب رواية (أيليتان، أو غروب الشمس) 1923.

ـ الأمريكي أرثر كلارك عالم الفلك صاحب عمل (أوديسة الفضاء، أو عام 2001).

ـ البولندي ستانيساف ليم صاحب رواية (سولاريس) 1969.

ـ الفرنسي بيير بول صاحب رواية (كوكب القرود) 1961.

أما غزو الكواكب في الأدب العربي المعاصر فقال عنه... إن هذا النوع نشأ حديثاً في منتصف خمسينيات القرن العشرين، وكان الأدباء المصريون سباقين إلى معالجة هذا النوع الأدبي أمثال توفيق الحكيم ويوسف السباعي ومصطفى محمود ونهاد شريف وغيرهم، ثم انتشر هذا النوع الأدبي في معظم البلاد العربية، ففي سورية د. طالب

عمـران وديـاب عيـد، وفي العـراق موفـق محمود وعلي كاظم، وفي المغرب أحمد البقالي وأحمد أقزارة.

ومما ذكره في هذا المجال... ولعل توفيق الحكيم (1898 ـ 1987) أول من اهتم بـأدب الخيـال) العلمـي في الأدب العربـي المعاصـر، وممـا كتبـه في هـذا اللـون قصـة (في سـنة مليـون) وقصـة (الاخـتراع العجيـب) ضـمن مجموعتـه القصصية (أرني الله) 1953، كما نشـر مســرحية (رحلــة إلى الغـــد) 1958، ومســـرحية (تقريـــر قمـــري) 1972، ومسرحية (شاعر على القمر) 1972،

ووضع أنيس منصور كتابيه (الذين هبطـوا مـن السـماء) و(الـذين عـادوا إلى السـماء)، أمـا نهـاد شـريف (1932 ــ 2011) فلعلـه الأديـب المصـري الوحيـد الـذي تخصـص في أدب الخيـال العلمـي، فقد كتب روايات ومجموعات قصصية كثيرة فقـد كتـب روايـات ومجموعـات قصصـية كـثيرة عـن الخيـال العلمـي، ومنهـا (رقـم 4 يـأمركم، البدايـة الآن، حفيدة خوفو، قاهر الـزمن)، وفي سـورية وضـع ديـاب عيـد روايـة (نـداء الكوكـب الأخضـر) الـتي تبـدأ أحـداثها مـن عـام 2016، أمـــا د. طالـــب عمـــران فيقـــول الباحث عزام عن إنتاجه في أدب الخيـال العلمـي... يمكـن تقسـيم أدبـه في غـزو الفضاء إلى اتجاهين:

ــ اتجـاه انطلقـت فيـه المركبـات الفضـــائية مـــن الأرض لتكتشـــف الكواكب الأخرى.

ــ واتجـاه يصـور غـزو كائنـات الكواكب الأخرى لأرضنا.

وقد توسع الباحـث في الحديث عن أعمـال د. عمـران الكـثيرة، والـتي منهـا (النـــداء الأزلـــي، كوكـــب أوروس، كوكب الأحلام، ذلك الثقب الأسـود) وروايـة (خلـف حـاجز الـزمن)، وغيرذلـك من أعماله الكثيرة.

البحـــث عـــن الخلـــود والشـــباب الدائم... يتناول الباحث في الفصل الثالث مـن البـاب الثـاني موضـوع البحـث عـن الخلـود والشـباب الـدائم، فبـدأ بمقدمـة عن أصل الحيـاة، ثـم تحـدث عـن القنبلـة البيولوجيـــة الموقوتـــة، والاستنســـاخ البشـري، وعـن أعـلام كـل موضـوع مـن هـذه المواضيع ومـا قـدموه مـن أعمـال، بحـث مطـولاً تحـت عنـوان (البحـث عـن الخلـود)، فـذكر أعـلام هـذا النـوع، وممـن ذكـرهم مـن الأدبـاء العـرب الـذين اهتمـوا بـه توفيـق الحكـيم ومصـطفى محمود ونهاد شريف.

فللحكـيم مسـرحية (لـو عـرف الشباب) 1950، وقصة (في سنة مليون)، أمـا مصـطفى محمـود فقـد وضـع روايـة (العنكبوت) 1964، وروايـة (رجل تحت الصفر) 1967، ثـم يقـول الباحـث... ولعل نهاد شـريف أول كاتـب مصـري خصـص

قلمه لأدب الخيال العلمي وهو أستاذ في التاريخ، وذكر من أعماله التي ناقشت موضوع البحث عن الخلود والشباب رواية (قاهر الزمن) 1972، ورواية (سكان العالم الثاني) 1977، ورواية (الشيء) 1989، ومجموعته القصصية (الماسات الزيتونية) 1979، و(الذي تحدى الإعصار) 1991، وغيرها.

أما عن أدباء سورية الذين اهتموا بالفكرة نفسها يذكر د. طالب عمران الذي وضع قصة (السبات الجليدي) 1993، فجعل (أكاديمية البحث العلمي العربية) تجري في عام 2020 أول اختبار من نوعه في العالم لتجميد جسم إنسان حي لمدة أربعين عاماً، ويتطوع (نزار) لإجراء التجربة، هرباً من قصة حب فاشلة، ليستيقظ بعد أربعين عاماً فيجد الدنيا قد تغيرت، وتقبلت محبوبته (لينا) أيضاً تجميد نفسها، فلعل هذا ينشط خلايا جسمها، ويقضي على مرضها السرطاني، وقد تم لهما ما أرادا، وأوقظا بعد مرور أربعين عاماً من سباتهما الجليدي، فإذا أعضاؤهما سليمة، وهي تعمل بشكل منتظم، وعاد الحب يربط قلبيهما من جديد.

غزو المستقبل و(الرابوط)

تحدث الباحث في الفصل الرابع عن غزو المستقبل والرابوط، ففصل معنى التقنية، التي هي الثورة الكمية والكيفية الهائلة في المجال العلمي، ثم توسع في موضوع الإنسان الآلي (الرابوط) وذكر أهم الأعمال العالمية التي تناولته، مثل قصة (أنا رابوط) للكاتب الأمريكي إيساك سيمون، ورواية (كراكاتيت) 1924، للكاتب التشيكي كارل سابيك (1890 – 1938)، وغيرهما، أما في الأدب العربي على الرغم من التأثر بهذا النوع من الأدب العلمي فليس فيه سوى أدباء يعدون على الأصابع، وفي مقدمتهم نهاد شريف والبقالي.

أما عن دولة المستقبل فيقول الباحث... يقوم عالم المستقبل في خيال أدباء الخيال العلمي على أساس دمار الحاضر، فبعد أن يتم تدمير الحاضر بوساطة التقدم العلمي الذي يصبح هو وحده الرابح مستقبلاً، تقوم الرابوطات والحاسبات الآلية بالسيطرة على مجتمعات المستقبل، هكذا يتنبأ الكاتب الأمريكي (كيرت فو بخوت الابن) في روايته (Stick Slap) بسقوط الولايات المتحدة، ويتناول فيها أيضاً سيرة آخر رئيس، كما يتصورها أطلالاً مهشمة، كما ذكر بعض الأمثلة الأخرى أيضاً.

عوالم مفقودة على سطح الأرض

خصص الباحث الفصل الخامس من الباب الثاني للبحث عن عوالم مفقودة على سطح الأرض، وتوسع في موضوع الكرة الأرضية وما كانت عليه

قبل ملايين السنين، ثم يقول... على الرغم من التقدم العلمي فإن أجزاء من كوكبنا الأرضي ما تزال مجهولة، لم يصلها المكتشفون بعد، تحمل الكثير من الأسرار، ولعله قد عاش على الأرض قبلنا أناس كانوا أكثر تطوراً، بنوا حضارات، ثم انقرضوا، فقد ورد منذ القرن الثاني للميلاد، أن (لوسيان) الأديب السوري الأصل (من بلدة ساموزاتا) على الفرات، قد درس البلاغة، وجاب العالم، فزار أنطاكيا وآسيا الصغرى واليونان ومقدونيا وإيطاليا وبلاد الغال، حتى استقر في أثنيا عشرين عاماً، ثم توفي في مصر عن ثمانين كتاباً في المحاورات والتنجيم والتاريخ الصحيح، ويذكر في كتابه (التاريخ الصحيح) أن جماعة خرجت في رحلة تبغي الوصول إلى جزر الخلد أو (الجنة) كما كان اليونان يسمونها، وتقع في أقصى الغرب، بعد أعمدة هرقل (جبل طارق حالياً) في مكان ما في المحيط الأطلسي، حيث كانت قارة (أطلانطيد) التي تروي الأساطير أن الآلهة أغرقتها في المحيط، ...وتحكي القصة أن الجماعة التقت بجماعة أخرى من القمر كانت تقاتل رجلاً من الشمس في حرب كونية غريبة، وأن سفينتهم قد ابتلعها وحش بحري هائل، ولكنهم نجوا منه ووصلوا إلى جزر الخلد حيث السعادة الدائمة.

وهنا يطرح الباحث سؤالاً مهماً

(... ولكن كيف يمكن معرفة العصور التي سبقت تاريخ الحضارات القديمة لبني الإنسان..؟)

يجيب (ي. ث. بيل) في روايته (قبل الفجر) 1934 عن ذلك، حيث يرى أنه من الممكن أن تحتفظ صخور الماضي البعيد بتسجيل كل ما كانت قد رأته، وإذا ما عثرنا على الوسيلة المناسبة، فإن بإمكاننا جعل الصخور تعرض من جديد كل ما كانت قد رأته، وخاصة الصخور البلّورية، ولذلك فإنه يجعل فريقاً من الفنيين الذين يدرسون الوسائل الإلكترونية في تقدير أعمار الأشياء الأثرية، يعثرون على طريقة في استنطاق الصخور، وذلك بتمرير إبرة ضوئية دقيقة على سطح الشيء، باحثة عن التغييرات التي حدثت فيه، بسبب سقوط الضوء الماضي عليه...، وهكذا يمكن وصف الحيوانات البرمائية والديناصورات والغابات المكتظة والبحيرات العظيمة، ثم يذكر أهم الأعمال العالمية التي تناولت هذا العنوان.

الظواهر الخارقة في أدب الخيال العلمي

في الفصل السادس من الباب الثاني يحدثنا الباحث عن الظواهر الخارقة (المدهشة) فيقول... هنالك اتجاه ظهر ضمن أدب الخيال العلمي تحدَّث عن القوى الخفية في الإنسان والكون كالسحر والتقمص والتخاطر والتنجيم،

والقوى الروحية الكامنة في الإنسان، والقدرة على تحريك الأشياء، والإشراق، وغير ذلك، وكلها ظواهر أيّدها العلم وإن عجز في كثير من الأحيان عن إيجاد تفسير مقبول لها، وسمّاها (الباراسيكولوجيا)، وليس العلم وحده هو الذي حاول إيجاد تفسير لها، وإنما أيضاً الطب والأديان وعلوم الاجتماع والأنثربولوجيا وغير ذلك.

وقد وظّف أدب الخيال العلمي هذه الظواهر المدهشة، وأعطاها قابلية للتصديق عندما ربطها بالعلم الحديث، فزاد من انتشارها، ففي الأدب الغربي نرى أعمالاً كثيرة تناولت هذه الظواهر مثل روايات الأمريكي (ستيفن راشيل كنج)، أما في الأدب العربي فنرى نهاد شريف قد كتب قصة (الناقوس الصدئ) ووظف هذه الظواهر في خدمة الخير (عكس الأدب الغربي الذي وظفها في خدمة الشر)، كما أسهم د. طالب عمران إسهاماً كبيراً في اتجاه (الظواهر الخارقة المدهشة) فعالج الحاسة السادسة والتنبؤ والتخاطر والاستبصار بالأحلام والروح والتنويم المغناطيسي في قصصه ورواياته، مثل قصة (شحنة الدماغ) 1996، وقصة (خفايا النفس البشرية) 1994، وقصة (نبع السحاب) ضمن مجموعته القصصية الخروج من الجحيم 1994.

خصائص أدب الخيال العلمي

في الباب الثالث والأخير من الكتاب يجعله الباحث لخصائص أدب الخيال العلمي، وقد قسمه إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول بعنوان (خصائص أدب الخيال العلمي) وفيه يقول... إنه يتسم بخصائص تميزه عن أدب (الخيال الأدبي): التنبؤ العلمي، وانطلاق الخيال بلا حدود، كما يختلف بالمضامين، وبالأشكال الأدبية.

أما التنبؤ العلمي فهو أحد خصائص أدب الخيال العلمي، إذ إن البشرية تحلم بتحقيق ما تعجز عنه، وتضع هذا الحلم هدفاً أمام الأجيال التي ستسعى حتماً إلى تحقيقه، ثم ذكر أمثلة من تراثنا الشعبي كالحلم بالطيران حيث أوجد خيال العرب القدامى البساط السحري قبل أن يصبح حقيقة واقعة في الطائرة، وغير ذلك كالمرآة السحرية والمصباح السحري...، وأكد أن الحلم يأتي أولاً ثم العلم لتحقيق الحلم حيث تصدق مقولة بودلير (الخيال هو الطريق إلى الحقيقة).

ثم تحدث في الفصل الثاني عن حضارات العوالم الأخرى، فأكد أن الإنسان منذ أن فتح عينيه في الوجود نظر إلى السماء، بالرغم من أن الأرض قد شغلته طويلاً فإنه ما فتئ يجول ببصره وفكره في كواكب السماء

ونجومها يحاول التعرف عليها ، ويتخيل نفسه وصل إليها ، وهكذا ظل دائب التطلع إلى المعرفة الفلكية مستعيناً بالنجوم في معرفة الجهات والأنواء، حتى أنه عبدها...

.واليوم يحاول الإنسان أن يصل إلى الكواكب الأخرى بخياله العلمي، فيتخيل كائنات هذه الكواكب وحضاراتها.

هل هناك حياة على الكواكب الأخرى..؟

ويبقى السؤال... هل هناك حياة على الكواكب الأخرى؟ هذا السؤال ما يزال يتردد في ذهن الإنسان منذ أن مد ببصره وخياله إلى الكواكب، وحتى اليوم لم يقطع الشك باليقين، لأن حواسه ومداركه البشرية المحدودة لا تسمح بتخيل حياة أخرى إلا بصور يعرفها عن طريق حواسه.

ومع ذلك فقد مضى أدباء الخيال العلمي يُعملون خيالهم في غزو الأرض للكواكب الأخرى، وفي غزو الكواكب الأخرى للأرض، وفي هذا الأدب استطاعوا تصوير حضارات العوالم الأخرى كما تخيلوها ، وهي غالباً ما تكون أرقى من حضارات البشر.

ومن الأعمال الأدبية التي ذكرها الباحث في هذا الموضوع، مسرحية (شاعر على القمر) لتوفيق الحكيم، وقصة (عيد السماء لنهاد شريف)، ورواية (خلف حاجز الزمن) لطالب عمران.

كائنات العوالم الأخرى

في الفصل الثالث الذي بعنوان (كائنات العوالم الأخرى) يؤكد الباحث أن قصص الخيال العلمي اعتبرت أن الإنسان ليس الكائن الوحيد في هذا الكون، وأن الكواكب الأخرى مأهولة بالسكان، ومن هذا فقد ذهب كُتّاب الخيال العلمي إلى وصف أشكال هذه الكائنات غير الأرضية التي بدأت تغزو الأرض، وتسهم في حضارة كواكبها ، ومنهم (ويلز) الذي وصف هذه الكائنات في روايته (حرب العوالم) 1898 وصفاً فيزيائياً ، فهي ذات مظهر منفّر تهدد الكرة الأرضية بالدمار، كذلك فعل في روايته الأخرى (أوائل الرجال على سطح القمر) 1901 ، أما (هال كليمنث) فيصف هذه الكائنات في قصة (الإبرة) بأنها هلامية، و(كاترين ماكلين) في قصتها (الصور لا تكذب) ترى أن هذه الكائنات الوافدة إلى الأرض من كوكب آخر ذات أحجام ميكروسكوبية، ولهذا لم تظهر في الصور التي التقطت لها ، ويراها (جون وايتام) في قصة (يوم النبات) عبارة عن نباتات ذكية، والعلاقة بين هذه الكائنات غير الأرضية والبشر تتراوح بين الحرب والحب، كما نجد في رواية

العشاق الأجانب، والمتشرد، وغروب المريخ وغيرها.

وأشكال هذه الكائنات في أدب الخيال العلمي العربي تتراوح بين الأشكال القريبة من أشكال البشر مع اختلافات طفيفة، والأحجام الدقيقة التي لا ترى بالعين المجردة، ومن الأمثلة على ذلك قصة (غزاة من الفضاء) لرؤوف وصفي، يبقى نهاد شريف من أكثر أدباء الخيال العلمي العربي الذي وصفوا كائنات العوالم الأخرى، مثل قصة (المزرعة الكونية / وقصة البداية الآن)، وغيرها.

والملفت للنظر أن نهاد شريف يظهر كائنات العوالم الأخرى أكثر رقياً وتطوراً علمياً وحضارياً من البشر، ويعنيها ألا يدمّر كوكب الأرض وإن لم تكن من سكانه، لأن دماره سينعكس سلباً على الكواكب المجاورة ذات الحضارات المتقدمة.

أما د. طالب عمران فتتراوح أشكال العوالم الأخرى لديه بين الأشكال القريبة من أشكال البشر مع بعض التنويعات المختلفة والأزهار الجميلة ذات العطر الشجي، ففي قصة (ذلك الثقب الأسود يصور عمران الكائنات الأخرى (رأس مفلطح كبير، وعينان واسعتان، وأذنان كبيرتان منتصبتان، ورأس خال من الشعر، ورقبة طويلة، وجسم نحيل، وأيد كثيرة)، أما في قصة (كوكب الأحلام) فيصوّر عمران كائنات العوالم الأخرى أزهاراً جميلة تغني فتصيب المرء بغيبوبة تفقده عقله إذا استمع إليها أو نظر إلى جمالها، كذلك له وصف آخر لهم في قصة (الأشباح)، وكذلك في رواية (خلف حاجز الزمن) الذي صوّر فيها سفينة فضائية أرضية تحطّ بعد رحلة طويلة فوق كوكب شبيه بالأرض، بدا مسكونا بكائنات عاقلة تستخدم طيوراً جارحة في تنقلها، والحضارة المتطورة التي تستوطن هذا الكوكب تنتشر في أمكنة ظاهرة للعيان، وأجواء الكوكب مليئة بالأمواج التي تبثها محطات خارقة القوة، مجهولة المصدر، أما كائنات الكوكب فتتحدث اللغة العربية، وتقرأ أفكار المرء قبل أن يتفوه بها.

وينهي الباحث كتابه الرائع بهذا الفصل الذي يقول في آخره... وهكذا أسهم أدباء الخيال العلمي العربي كغيرهم من أدباء الخيال العلمي الغربي في تصوير لقاء البشر بكائنات العوالم الأخرى، وبحضاراتهم المتفوقة علمياً، اعتماداً على خيالهم العلمي اللامحدود، وعلى النظريات العلمية التي وصل إليها العلم الحديث.

ابتكار الأدب

من الثمل اليوناني إلى النص اللاتيني

سليمان السلمان*

كثيرون من يحاولون أن يدخلوا هيكل العظمة وأن يقدموا صلاتهم كما تعلموها.. باحثين عن أساس المعرفة. وحين تكتمل المكتبة الأدبية، والمعرفية، أو أجزاء منها.. حيث لا يمكن اكتمال مكتبة ما.. فإنني أدعي أن الاكتمال المستحيل يظل مستحيلاً من الصعود إلى قمة المعرفة ذات الشكل اللولبي.. إلى حيث لا نهاية لما يكتب في عالم الوجود اللانهائي.

وقد يكون كتاب (ابتكار الأدب: من الثمل اليوناني إلى النص اللاتيني) للكاتبة "فلورانس دوبون". وهي من مواليد 1943 في "بايو" أستاذة الأدب في جامعة "باريس ديدرو" ومحاضرة فيها ولها العديد من الكتب حول الأدب اللاتيني، بالإضافة إلى قضايا المسرح والأدب، وهي عضو في معهد (لويس غارون) للأبحاث في الأدب المقارن. والكتاب من مطبوعات دار الأهالي.. ترجمة د.جمال شحيد وموريس جلال.

وقد يكون هذا الكتاب، من أهم الكتب التي تعبر حياة إنسان منذور للثقافة والمعرفة في شكليهما الأدبي التاريخي والإنساني.. إغناءً لكل مكتبة وصاحبها، ويبقى الكلام قاصراً لا يغني عن قراءة متأنية لكتاب يحتوي هذه المرايا المقعرة، النائمة في أحضان العلم البشري في شتى معارفه خصوصاً الأدب الإنساني اليوناني حيث بداياته المنظورة في أعماق الحضارة البشرية، من دنيا اليونان إلى عوالم الرمان وما بعدهم، ولو أني أردت استباق الكلام لقلت مسنداً قلبي وعقلي إلى ما جاء في هذا السفر الهام.. الذي يحتوي عناوين بارزة هي:

- مقدمة: (من أجل استخدام آخر للعصور اليونانية واللاتينية القديمة الغيرية المؤسسة).

---

* شاعر سوري.

ـ الجزء الأول: (ثقافة الثمل: الغناء بقصد قول لا شيء).

ـ الجزء الثاني: (ثقافة القبلة: كلام لا يقصد قول شيء).

ـ الجزء الثالث: (ثقافة الحكاية: الكتب التي لا تجوز قراءتها).

ـ خاتم: (القصور الحراري في التغيرات الثقافية).

وأخيراً ـ ملحق: (وثائق غربية).

هذا هو الهيكل الأساسي للكتاب الذي يحتوي على "312 صفحة" من القطع الكبير، وقد كتب الناشر على صفحة غلافه الأخيرة مجموعة تساؤلات هامة منها: "هل كان الإغريق والرومان يقرأون حباً بالقراءة؟.. هل كانوا مثل المعاصرين يتلذذون بمتع الأدب؟

هل كانت المكتبات العديدة المزدهرة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط مدفناً تسجّى فيه روائع الفكر والعلم والأدب؟ أم أننا نسبنا إليهم لاحقاً هذا الابتكار؟

وقال الناشر "يتناول هذا الكتاب الثقافة "الحارة" عند الأقدمين وهي التي تجلت بالأعياد والحفلات، كما يتناول الثقافة "الباردة". أي ثقافة المكتبات والمدارس، كذلك يربط بين الثقافة الشعبية عند الإغريق والرومان، وبين الثقافات الشعبية عند الشعوب الأوروبية والمتوسطية".

ومنذ المقدمة تطالعنا الدهشة التي تتكشف فيها "الموضة" لدى ناشري المؤلفات القديمة طبعاً فنرى: "أن هذه الموضة".. مشكوك في أمرها حين نمجد حداثة القدماء المزعومة بأي ثمن كان، وما نخشاه كثيراً هو أن يسعى عصرنا إلى تعزيز حاضر غامض تجاه نفسه".

وترى الكاتبة أن "ثمة استخدام آخر ممكن للعصور القديمة، ورغبة هذا الكتاب تدعو إلى اكتشاف آخر لغرابة "القدماء" فنستعيد بذلك اكتشاف أنفسنا في تنوعنا المكبوت". عندما نربط التاريخ بالجغرافيا، والحقائق بالناس رغم اختلاف المكان والزمان والمعتقدات، وغرائبها أحياناً وتشير الكاتبة إلى أننا "قد لا نستطيع الفراغ من تعداد أمور القدماء الغريبة. وسوف يَحْصُرُ هذا الكتاب استكشافه في الاستخدامات التي لا تقل غراب، والتي فعلها اليونانيون والرومانيون بالشفهية والكتابة.." ص 6.

وللكاتبة استنادات منقولة أو مبدعة منه فتقول: "من المحتمل أن اكتشاف الكتابة، قد قلب الأوضاع الثقافية لهؤلاء الذين كانوا ينعمون بها، وقد تكون مراحل تقدمها المحتملة ـ أي الانتقال من ترميز الأفكار إلى الكتابة المقطعية، ثم

الانتقال من كتابة مقطعية إلى الأبجدية ـ قد واكبت مراحل تقدم الحضارة". ومن جميل الاكتشافات الفكرية هنا أن المؤلفة تستثمر في اعتقادها أن الكتابة الألفبائية تقنية للاستذكار حلّت مح الذاكرة الشفهية.

وفي سيرورة الكتاب تنتقل الكاتبة بنا بين الأسطوري والواقع الحياتي بكل أشكاله وصعابه، من "هوميروس" وغيره في العبور بين الكتابي والشفهي، وصولاً إلى تحديد مكانة الشفهي.

أولاً، والكتابة ثانياً فنقول: "كان سقراط يتحدث ولا يكتب". وترى أن الكتابة لم تكن تستخدم إلا لتحرير رسائل القرّاء، ولتدوين شهادات الشهود في الدعاوى ونشر القوانين.

وجميل القرار أيضاً: "ليس ثمة أدب إلاّ حيث تتواجد في مستقبل منتظر مؤسسة أدبية" ص 13.

ويمكننا أن نوافق بسهولة على خلاصة هامة تستنتجها الكاتبة وهي "إن ابتكار الأدب بالمعنى التاريخي لمصطلح ابتكار هو بدقة ما يلي: تحرير نصوص لا تتطلب أن تُقْرأ وحسب. بل النصوص التي تضع القارئ في ونضع يكون فيه فاعل التعبير، لا أداة شفهية oralisation إذا يغدو القارئ والد المكتوب الذي يقرأه" ص15.

وتأتي الكاتبة بأمثلة كثيرة وتناقشها، فنرى أنه دون القراءة كيف لنا أن نعيد أو نستعيد ما نحن فيه. فالقراءة تعيد المقروء إلى سياقه. وبعد ذلك تصل المؤلفة بنا تركيزاً في القول: "إن نصّاً أدبياً يعتبر صالحاً للقراءة بصفته كذا منطوق يلتمس نطقاً لكي يستثمر معناه الدلالي.

بمعنى نفعي.. إذ يقيم علاقة ما بين الناسخ والقارئ، وهي علاقة تحدد على الصعيد الاجتماعي زمناً ومكاناً.." ص 19.

ولا بُدّ أن تكون هذه القراءة الأدبية ملاءمة لهذا المنطوق.

ولا ننسى الإشارة إلى التعارضات بين الشفهية، والكتابة، ثم الاستكشاف الأسطوري، وترى الأديبة (فلورانس دوبون) مُلخصة رأياً لها (فنحن إذ نعثر على مناويتنا الشفهية مجدّداً، سوف يكون بوسعنا أن ننطلق سريعاً بمنحى المستقبل، دون أن نقاطع ماضينا، وأن نعيد صلتنا بالثقافة العالمية معترفين هكذا (بغيرية مؤسسية) ستتيح لنا أيضاً التطلع إلى علاقة أخرى بالكتابة).

هذا الذي مَرَّ بشكله الجميل يتابعه المرء في فصول الكتاب التي بُني هذا السفر الجميل عليها بالمعرفة، إن البدايات الشفهية أغنيات تحاول الكاتبة اكتشافها على ضفاف "البحر الأيوني" وتراها وهماً من الأوهام العظيمة في تاريخ

الأدب وتدعوها: الشعر الغنائي الإغريقي، وتراها مشبوبة بالعاطفة وهي بوح الإنساني بعواطفه، وتعيدها إلى القرن السادس قبل الميلاد.

ثم تتابعها في بعض المدن اليونانية من خلال الشراب والبوح.

إن الدخول في التفاصيل المعروضة في الكتاب، تنقلنا إلى محاور كثيرة ويدور الحديث حول آلهة اليونان وعلاقاتهم في الشرب والحب والغناء.

فالثمل يا صاحبي! يتطلب الغناء وينتجه، يبدأ شفاهاً ثم يحفظونه، ويستدير الكلام به نحو الكتابة، خصوصاً في احتفالات الإغريق وشراكة آلهتهم في كل شؤون حياتهم ويلي ذلك زمنٌ.. فنرى احتفالات الرومان ونَوْر ربات العبادة العديدة لديهم.

وهكذا نرى أمامنا كتاباً هاماً يفيد كل باحث في الأدب، يسعى إلى خوض مغامرة الكشف والغوص في تفاصيل عميقة الغور، يكتسب منها الباحث.. ليس الآراء الهامة بل المعلومات..

الإنسانية الاجتماعية الرامزة إلى معيار الأدب الإغريقي في بداياته الشفهية، ثم انتقالاته إلى النقش والكتابة وبعدها التحولات والاهتمامات التي يجب الدخول إلى تفصيلاتها إغراء بكتاب يندر مثله كما أعلم في كتبنا المترجمة التي تحلق بمعارف القارئ، وتدله على تحولات مثيرة يلقاها في الأبواب والفصول، إشارات، ومواقف، وتحليلات تجتمع تحت مدلول هام سعت إليه الأديبة، وهو الانتقال إلى الكتابة فتقول: "الكتابة نوع من الطاقة الكامنة المخزّنة في كتاب ولكنها طاقة منحطة تأخذ هيئة أقوال معيّنة، طاقة أسيرة كالفحم أو النفط. إن هذه الطاقة هي الطاقة الخاصة باللغة. إذاً بالتواصل الاجتماعي الذي يخلقه الكلام المتبادل، والتركيب الذي نقيمه من خلال الحوار، لكي نحرر هذه الطاقة، ولا تكفي القراءة، ولا سيّما إذا كانت مجرّد نقل شفوي للكلمات، لأنها لن تخلق الوضع الاجتماعي الذي يتيح الفرصة للقول أنْ يجد مكانه في الحدث، وأن يندمج في الزمن وأن يندرج في قول حقيقي" ص 300.

وهكذا تسعى المؤلفة إلى إعادة تأهيل المكتوب في الآداب اللاتينية لاستثمار أدبي جديد، وإبداع أكيد.

وهنا لا بد من كلمة شكر للمترجمين: الدكتور جمال شحيد، وموريس جلال فقد أكسبا المكتبة العربية تحفة كتاب، لا يبخل على قارئه بالآراء الأدبية العميقة النادرة المؤثرة، في التوجّه لاكتشاف سيرورة أدبنا العربي من الشفهي إلى الكتابة.

ذاتها

فلك حصرية

ذاتها مرة كان ثمة توهج يضرب جذوره في أعماق الفضاء محاولاً أن يشقّ عتمة تراكمات العصور، وينفض الغبار عن طريق أخذ يمتد ويتّسع، يكبر وتتضخم أطرافه، ويمضي تفتحات براعمه نحو الشمولية والتوسع والانتشار والتعميم.

ذات مرة أطلت من مسامات المجهول ثقافة راحت تتغلغل في جسم التراكيب، ومسام الكلمات بصمت، وبعيداً عن الجعجعة دقيقاً يسمن ويغني عن الجوع، ثقافة فجرت الضوء وأزاحت دياجير الوهم، واقتنصت الغروب بالزيت المقدّس، فأزهر وتبرعم، وتفتح وأينع نضجاً يحمل بين طياته سلال المعرفة، وإعجاز السحر، ورونق البلاغة، يسكر معه، ويشرب الأفق نخب ارتواء الكون من كأسه الصافي، الراكن إلى الانتشاء بعيداً عن الإطالة والثرثرة، والإمعان في الاستزادة من الاستطرادات والنسق اللفظي السابح في أركان هوامش تطيل عمر العطف اللغوي، والاستئناف اللفظي، والتفسير الإيضاحي، والحشو غير المقنع أو القادر ـ بالحدّ الأقل ـ على منح النسيج الإبداعي الأدبي، والعلمي والولادي الإعجازي قدرة على الاستمرارية واكتساح زمن الخلود الأبدي...

ذات ثقافة، استطاع فيها نص قاهر أن ينتصر على زمن باتت له الرؤوس تغفو عند عتبات بلاغته تيارات لم تؤثر أو تنحو باتجاه الثرثرة أو الإطالة ولم تكن لتستفيض وترغي وتزبد من دون منهج أو خطة، أو طريقة، أو انحسار لمعنى وفق خيوط من الزخرف الجمالي، والاستدراج اللفظي، والتدرج الحرفي، والفائض المتبقي من حزمة استنتاجات واستدراجات واستباحات من بقايا الصمت بوقاره الجليل، فكان الكلام من ذهب والصمت من فضة.

ذات ثقافة، انتشرت فيه معرفة عربشت على أصابع القدر، فأزهرت وأينعت، وأثمرت وقدمت قامات وشخصيات ما زلنا نعيش على فتات موائدها، ونتشدّق بأنها ما تزال قريبة منا رغم امتداد المسافات، وانطواء الصفحات وغيمات الإشراقات التي لمعت برقاً ـ آنذاك ـ وهطلت أفكاراً من العظمة بمكان.

ذات ثقافة لم ينتظر متعاطوها ارتشاف عصارة عسلها أو الارتواء من عطشها، وسد الجوع من سلسبيلها فكانت ثقافة من أجل النهوض بذاتها، وإعلاء شأنها، ورفعة مكانتها وكانت رسالة من أجل العلم والفكر والمعرفة والبناء.

ذات ثقافة قدّمت للبشرية روائع وخلاصة التجارب الإبداعية في شتى الحقول، وعرّفت العالم برجالات وقامات تركوا بصماتهم واضحة وقوية في المناحي كافة...

ذات ثقافة ما تزال تنتظر المشروع الثقافي الاستراتيجي الكبير، الذي يقدّم الأفضل والأجدى في مجال الاستثمار الثقافي، وكيفية توظيف الثقافة في عملية الاستثمار، بشكل علمي، صحيح فعّال ودقيق باعتبار الثقافة عامل جذب من عوامل توليد الثروة والتنمية الاقتصادية، وبالمقابل فإن تمويل الثقافة من خلال مشاريعها، والنهوض بالصناعات الثقافية لا بد سيترك أثره الفعلي والمادي والمعنوي والفكري في وقت باتت فيه الثقافة أقرب إلى شكل مستهلك متهالك متداعٍ منها إلى ثقافة صنع رأي عام يستهدف الإنسان وأدواته الثقافية وسلوكيات صنع ثقافة ما تزال بحاجة إلى دعم وتطوير وعمل كثير يضع النقاط فوق الحروف ويكشف عن أن غادة السمان وفدوى طوقان وكوليت خوري، ووداد سكاكيني وماري عجمي لا يقارنّ بالمبتذلات الرخيصات في ساحة الرقص البصري والسمع المتوتر، وأن نزار قباني والمتنبي وأبا نواس ومحمود درويش والجواهري وشوقي و.. و... هم الثروة الوطنية الثقافية لعالم سقط بين أحضان الإسفاف الموسيقي والابتذال الكريه، المفكك والماضي إلى مزبلة التاريخ.

إننا بحاجة إلى ثقافة حقيقية بعيدة عن المنابر المتهالكة والمؤلفات المريضة ثقافة تعيد ألق المسارح والمراكز الثقافية الحقيقية عند ذاك سنقول وسنعمل على أن يكون الاستثمار في المجال الثقافي حقيقه وواقعاً، ونفي بعهدنا تجاه القيادة والقائد، وهذا ما على اتحاد الكتاب العرب عمله وبقوة بعيداً عن الكراسي الخلبية والمنافع الشخصية والمكتسبات التي لا تصنع ثقافة أو أدباً أو حتى جناح بعوضة.

مع الأديب
نبيل فوزات نوفل

ميرنا أوغلانيان

■ من خلال متابعتكم للمشهد الثقافي السوري منذ ربع قرن وحتى الآن، هل كانت العلاقة بين الأجيال المتتالية صراعاً أم تكاملاً؟ ومن هم الأدباء الذين شكلوا نقاط علام أكثر تجلياً في هذا المشهد؟

■■ في الواقع لا يمكن إطلاق رأي لآخر. هناك من ينصب نفسه حكماً وسيداً لإنتاج أدبي من نوع ما ويضع الخطوط الحمراء والحواجز التي يراها مقدسة لا يمكن تجاوزها وهو المعلم وغيره لا شيء وهذا أثار صراعاً بين الجيل الجديد والقديم. وهناك من يرى حرية المنهج والطريقة التي يعبر من خلالها الأديب عن رأيه دون الالتزام بقوالب معينة، وفي الواقع إن العلاقة الصحيحة يجب أن تكون علاقة تكامل لا تصارح فالكل يكمل بعضه الآخر وعلى الجديد أن يستفيد من خبرة وتجارب القدماء الذين سبقوه وعلى القدماء أن يأخذوا بيد الجيل الجديد لكي يكملوا مسيرة العطاء الفكري والأدبي دون صراعات ودون الوصاية التي تقتل الإبداع، كما أنه لا يمكن تحديد الحركة الثقافية بشخص أو مجموعة أشخاص فقد شهدت سورية ولادة شخصيات أدبية كبيرة سواء في المسرح أو الفكر أو الشعر أو القصة أو الرواية. وهناك أسماء كبيرة نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر، الطيب تيزيني، سعدالله ونوس، وعبدالله عبد الدايم، ونزار قباني، وحنا مينة، وفي الواقع كل من نشر كتباً أو عملاً إبداعياً كان يهدف لدعم وإثراء الثقافة في سورية وهناك جهود مشكورة كثيرة قدمها زملاؤنا تستحق التقدير وأثرت وأغنت المكتبة العربية .وأنا أوجه التحية لكل قلم حر ساهم في تعرية الحرب الإرهابية العدوانية على سورية والوطن العربي وفضح قوى الظلم والفساد أينما كانت، وقاوم الفكر المتطرف التكفيري، وساهم في نشر ثقافة المقاومة.

▪ لا شك في أن المشهد الثقافي السوري تأثر بالحرب الظالمة على سورية. كيف ترون ملامح هذا المشهد اليوم؟

▪▪ الأدباء والمفكرون والمثقفون هم خط الدفاع الأول عن حضارة الأمة وثقافتها ووجودها وقيمها، وهم الذين يجب أن يستنفروا كل طاقاتهم لتوعية الشعب بالمخاطر التي تتهدده، وكما نعلم استخدمت في الحرب على سورية كل أساليب وأدوات الخداع والتضليل ونفثت سموم خطيرة استهدفت سورية لتقسيمها وتمزيقها وجعلها دولة فاشلة وبالتالي تجر إلى قافلة التطبيع مع العدو الصهيوني والتخلي عن نهجها الوطني المقاوم، وبالتالي كانت الحرب الإعلامية والثقافية مترافقة مع الحرب العسكرية والاقتصادية والسياسية. ولقد هب المثقفون والكتاب الوطنيون للدفاع عن سورية وكشفوا وعروا الأهداف من وراء هذا العدوان ولماذا كانت الحرب وما هي الأدوات، ومنذ اليوم الأول وقف معظم كتابنا إلى جانب جيشهم وقيادتهم إلا أن البعض تخاذل وخان الأمانة والرسالة المؤتمن عليها فوقف صامتاً أو شامتاً أو بوقاً يردد مقولات وأكاذيب وافتراءات الأعداء وباع ضميره بحفنة من الدولارات والتحق بركب الخيانة والتآمر. لكن النسبة الأكبر من كتابنا كانت قمة في الوطنية والتفاني والتضحية فبذلت كل ما تستطيع للدفاع عن سورية لكي تبقى عزيزة موحدة ذات سيادة وهؤلاء لهم منا كل التحية والتقدير.

▪ من خلال عملكم في جمعية البحوث والدراسات، هل قامت الجمعية بدورها خلال العقد المنصرم؟ هل ترك عملها بصمة وما مدى مساهمتها في الخارطة الثقافية السورية؟

▪▪ كما هو معلوم تضم جمعية البحوث والدراسات كفاءات عالية من مختلف الاختصاصات وباحثين ومفكرين لهم باع طويل وقدموا بحوثاً وكتباً لها مكانتها في المكتبة العربية، وخلال السنوات الماضية تابعت الجمعية لقاءاتها الشهرية من خلال الاجتماع الشهري للأعضاء وفي كل اجتماع يتم مناقشة موضوع ثقافي أو سياسي أو اقتصادي أو تربوي أو فكري وكثير من القضايا التي تهم الوطن والمواطن. وقد أصدرت بعض الدراسات التي عقدت في كتب وقامت بالعديد من الندوات الفكرية والثقافية وانتقلت من إقامتها في المركز دمشق إلى المحافظات ولكن رغم كل الجهود المبذولة بقيت محدودة التأثير. وأقترح لكي لا تذهب جهود الزملاء هباءً: أن يتم طباعتها في كتب، أن يتم إرسالها إلى الجهات المعنية للاستفادة منها، كل حسب مجاله، أن يتم إحداث مركز دراسات استراتيجي في اتحاد

الكتاب العرب يتم من خلاله وضع استراتيجية سنوية لنشر عدد من البحوث الهامة ووضعها بين يدي صانع القرار للاستفادة منها ، وأعتقد أنه لدى جمعية البحوث والدراسات الإمكانات والخبرات في هذا المجال ولكنها تحتاج الدعم المادي لإنجاز هذه البحوث.

■ هل ارتقت المدونات الأدبية أو البحثية أو النقدية التي أفرزتها الحرب إلى مستوى معاناة الإنسان السوري أم بقيت طفرة مشحونة عاطفياً بغض النظر عن المحتوى الحقيقي والفاعل؟

■■ في الواقع ظهرت الكثير من هذه المدونات بعضها قدم رؤى متقدمة والبعض الآخر وقع في حبائل التضليل وقصور الرؤية ، وجاءت نظرته كرد فعل سريع بعيداً عن الحقيقة أو الموضوعية وسادت العاطفة فللأسف قلائل هم الذين امتلكوا القدرة على تحليل أسباب معاناة المواطن السوري والأسباب الحقيقية لما تعاني منها سورية في مجالات الحياة المختلفة ، فبعضهم ركز على العوامل الداخلية وأغفل العامل الخارجي والآخر حمل الخارج كل شيء وأغمض عينيه عن مظاهر الخلل في الداخل وبالتالي غابت الموضوعية وسادت المصالح والانتماءات الضيقة على الانتماء الوطني.

■ هل استطاع الأدب مواجهة المشروع الظلامي الذي يعصف بالمنطقة؟ وما هو الدور المطلوب من المؤسسات الثقافية الرسمية لدعم الأدب في مواجهته الصعبة هذه؟

■■ هذا سؤال كبير، ويحتاج الإحاطة بكل النتاج الأدبي ،ولكن كما نعلم أن الفكر الظلامي له جذوره العميقة في المجتمع العربي وله عوامل جاذبة وروافع كثيرة منها الداخلية ومنها الخارجية ،وهذا "الفكر" الظلامي رعته وصنعته قوى استعمارية ليكون أداة لتدمير حركة التحرر العربية والفكر التحرري العربي وبالتالي ابقاء الأمة في حالة تجزئة وتخلف وصراعات مذهبية طائفية ليسهل على هذه القوى الاستمرار في الاحتلال وسرقة ثروات الأمة والبقاء على كلب حراستهم في المنطقة الكيان الصهيوني قوياً وإحدى الأدوات الرئيسة لتصفية القضية الفلسطينية والقضاء على نهج وفكر المقاومة. ولقد قطعت الثقافة العربية أشواطاً مهمة في بناء الحضارة العربية ، ولكن باتت تعاني من ضعف نتيجة الاختراقات والأمراض التي أصابت بعضها بفعل عوامل داخلية وخارجية ، ما أدى إلى صدأ آليات التفكير العربية ، التي هي العمود الفقري للتنمية العربية ، فلو تصفحنا ما كتب في مواجهة التفكير الظلامي

برؤية موضوعية لوجدناه قليلاً إذا ما قورن بالإنتاج الهائل من الكتب التي تركز على الفكر الظلامي مقابل الفكر العلمي التحرري التقدمي، الذي استطاع قراءة الواقع العربي قراءة علمية موضوعية واكتشف الأمراض ووصف الدواء، والسؤال الذي بات ملحاً اليوم أمام أبناء الأمة العربية وفي مقدمتهم المثقفون ما هي الثقافة التي تقوم بهذه المهمة، وتجعلنا نطمئن إلى حاضرنا ومستقبلنا، خاصة وأننا نشهد عواصف خبيثة تعصف بالمجتمعات البشرية عامة وفي وطننا العربي خاصة فبتنا في حالة لا نحسد عليها، وانطلاقاً من إيماننا بدور المثقفين والمفكرين في التصدي للأخطار التي تعصف بأمتهم، نقترح أن تقوم المؤسسات الرسمية المعنية بشؤون الثقافة بالعمل على:

أولاً مواجهة التطرف، وذلك على مستويين: الأول: هو المستوى التربوي الاجتماعي، إذ لا بد من تكريس الأخلاق، وشرحها بشكل أكبر، لأن جزء من الأزمة التي نعيشها هي أزمة صراع هوية، وهذا يؤدي إلى فراغ عقائدي و فراغ فكري، فراغ نفسي، فيتحول الإنسان إلى الابتعاد عن الأخلاق ويتحول إلى شخص دون مبادئ، تقوده الغريزة، وبالتالي سهولة تحوله إلى التطرف، والوقوع في فخ المتطرفين، والتخلي عن الانتماء للوطن، "لأننا عندما نفصل الدين عن الأخلاق، فمعناه أننا نمارس كل الشعائر، ولا نمارس أي شيء من أخلاقيات الدين".

والمستوى الثاني: هو المستوى العقائدي، إذ لا بد من إبعاد العقيدة الدينية عن السياسة وذلك بالانتقال من مرحلة التدين التقليدي الذي يهتم فقط بالمحافظة على الشعائر إلى رؤية دعوية إيمانية قرآنية علمية كاملة، ليتقدم خطاب العقل والفكر المستضيء بمصابيح الأفكار النيرة المتصفة بالشجاعة والوطنية والإيمان والوعي. وهذا يتطلب:

نشر الثقافة التي تقدس العقل واحترامه في المجتمع، والتي **تتحلى بالصفات التالية العقلانية العلمية** - التفكير الخلاق، التفكير النقدي، وهذا يتطلب إقامة المراصد الفكرية لحصد الأفكار المنتجة محلياً، ومن جانب آخر تأهيل كوادر قادرة على مسح "الأنترنيت" بصفة دورية لتصعيد الأفكار، واستجلاب الدروس المستفادة من كل بقاع الأرض ضماناً لتنوعها، وهذا يؤدي إلى امتلاكنا للفكر المبدع. والعناية بالثقافة الشعبية العامة، وجعل الثقافة خبز الناس بحيث تصبح سلعة شعبية وذلك بجعل الثقافة ثقافة مجتمعية تعني بكل شرائح المجتمع وبخاصة المرأة وذلك بتشكيل هيئة

عربيـة لتطـوير ثقافـة المـرأة وواقعهـا وعملها.

ثانيـاً: جـلاء الصـدأ عـن العقـل العربـي، مـن خـلال تجديـد مكوناتـه، وتفعيـل عناصـر الإبـداع في أجزائـه، كونـه الأسـاس في مواجهـة التطـرف بأشكاله المختلفة، وتنمية المنزع العلمي النظـري، واتبـاع التيـارات الفكريـة السياسـية العربيـة منهجيـة صـارمة، ومنتظمـة، لممارسـة النقـد الـذاتي، والمراجعـة الفكريـة المسـتمرة، وبنـاء علاقـات متوازنـة، وموضـوعية مـع التيـارات والأفكـار المختلفـة، ومـع المـوروث الـداخلي مـن جهـة، والفكـر العـالمي مـن جهـة أخـرى، والتحـرر مـن العصـبوية والفئويـة، والتمـذهب في الفكـر والممارسـة، وهـذا يتطلـب وعـي الفكـر العربي السـائد، انطلاقـاً مـن أن وعـي الشـيء يعـني إجرائيـاً إدراك ماهيتـه، كمـا يعـني بيـان مـا لـه ومـا عليـه، وذلـك لمعرفـة قدرتـه علـى الاسـتمرار في الحيـاة، وعلـى مواجهـة التحديات المفروضة على طبيعة الأشياء في مختلـف الميـادين، يضـاف إلى ذلـك، أن وعـي الشـيء، يعـني فيمـا يعنيـه الوقـوف علـى حقيقـة مشـاكله، لوضـع الحلـول الناجعـة لمعالجتهـا، كمـا يعـني إدراك أهميتـه في حياتنـا، وشخصـياتنا فردياً واجتماعيـاً وحضـارياً وسياسـياً، مـا يفضـي إلى استشـعارنا لحقيقـة انتمائنا للشيء الذي نعيه، مـدركين مـا يترتـب علـى هـذا الانتمـاء مـن الإحسـاس العـالي بالمسـؤولية تجاهـه، ومـا يترتـب علـى هـذا الانتمـاء مـن المبـادرة إلى فعـل كل ما من شأنه صيانة معانيه، وكـل مـا مـن شـأنه العمـل علـى الإفصـاح في المجال له ليقوم بدوره في مختلف جوانـب حياتنـا، وتـوفير السـبل الميسـرة لتأديـة دوره، **وهذا يتطلب:**

-قيـام حـوارات فكريـة ثقافيـة خلاقـة لا تنفـي الاخـتلاف، ولا تلغـي الـرأي الآخـر، و تطبيـق جـوهر العروبـة المتضمن قبول التعددية بداخلها، تتـآلف في ظلها مختلف العناصر المتواجدة على الأرض العربيـة، وبالتـالي مـن الضـروري العمل على إزالـة أي تفكـير انفصـالي، تحت أي مسمى كان عرقياً أم إقليمياً، أو طائفيـاً، واسـتدعاء مفهـوم الأمـة ليصبح عقيـدتنا الجديـدة، والمنـارة الـتي نهتـدي بهـا في تعاطينـا مـع قضـايانا الوطنيـة والقوميـة لـذلك بـات الأخـذ بـالحوار منهجـاً للتقـارب بـين التيـارات الفكريـة والسياسـية ضـرورة ملحـة، منطلقين مـن أن يتحلـى الحـوار بأسـس وآداب ترتكـز علـى الرفـق واللـين في الحـوار، والتحلـي بالحكمـة والموعظـة الحسـنة، والتـزام الحـوار العلمـي بعيـداً عن الجدل بالباطـل، و عـدم تعـالي كـل طرف على الآخر خلال الحوار.

-تطوير المناهج التربوية والتعليمية في المراحل المختلفة، والمؤسسات المعنية بالثقافة من خلال التركيز على جملة من الثوابت والقيم وفي مقدمها: حقيقة كون العرب أمة واحدة ذات رسالة حضارية خالدة، عمرها آلاف السنين ،وتمسك شبابنا في إبراز الأصول الحضارية العربية، والإيمان أن العروبة ذات امتداد تاريخي وثقافي واسع وكبير قديماً وحديثاً، وهي رسالة حضارية للإنسانية، ترتكز على أمرين أساسيين: الأول: ارتباط الإسلام الوثيق والمتين بالعروبة، وارتباط العروبة الذي لا ينفصل بالإسلام. والثاني: هي المسيحية التي انطلقت من بيننا وانتشرت عبر العالم بلهجة عربية هي الآرامية، وبالتالي فالعروبة هي وعي الأمة العربية لذاتها.

-التركيز على ثقافة المقاومة وتنميتها في عقول الأجيال واعتبارها نهج راسخ ثابت كالجبال الراسيات. والتصدي لمحاولات القوى الشيطانية الإمبريالية الصهيونية، تلويث الحس الشعبي المقاوم، وزرع ثقافة القنوع والخنوع لدى أبناء الأمة، والاستمرار في بناء ثقافة التحدي، والثقافة المنتجة، ومواجهة الواقع بكل كفاءة واقتدار، و التحلي بثقافة الأمل، العمود الأساسي لثقافة المقاومة، والتي تعطي الإنسان القدرة على التطلع إلى المستقبل، وامتلاك إرادة التحدي، لأن الأمل يعني الإصرار على تحقيق الهدف ويمنح صاحبه الصبر على الشدائد والمحن، و يجعلنا نرنو بأبصارنا إلى المستقبل وكلنا أمل وثقة، لا استهانة بالصعاب والأخطار التي نواجهها ،نعيش الحاضر وعيوننا على المستقبل.

- تعزيز الذاكرة الوطنية للأجيال العربية الشابة ، التي باتت المستهدف الأول ،فلم تعد قاذفات الصواريخ والدبابات والطائرات وأسلحة الدمار الشامل والأسلحة الكيماوية والنووية والبيولوجية هي وحدها التي تستعملها القوى الاستعمارية الإمبريالية، بل لجأت إلى أسلحة الدمار الناعم والقاتل دون ضجيج، وهي تدمير الذاكرة الوطنية للشعوب، والمتمثلة بقيمها الحضارية، وتراثها ورموزها الوطنية ،ومنظومة القيم الحضارية، بهدف استلاب العقول، لأبناء المجتمعات من خلال غرس مفاهيم الثقافة الاستهلاكية، والعدمية، وتخليع الانتماء الوطني، واستبداله بانتماءات ما دون الوطنية.

ولكي يتم تحقيق ما سبق لا بد من :إيجاد مؤسسات ثقافية تدير صناعة الثقافة بأسلوب يختلف عن إدارة التاجر.

لقد بات من الضروري صناعة الثقافة المنتجة، المقاومة ،التي تزرع

الأمـل في قلـب وعقـل شـبابنا العربـي للتصدي لمحاولات التيئيس التي تشنها القوى المعادية. وبالتـالي فـإن الاهتمـام بالبعد الاستراتيجي من الفكر والثقافة من أهم ما تحتاجه أمتنا العربية اليوم، وذلـك مـن خـلال السـعي الجـاد نحـو التأسيس والتأصيل لفقه المتغير، حتى يمكـن إخضـاع الـرفض والقبـول والتفاعـل الثقـافي إلى ميـزان وأصـول وضـوابط لا إلى المزاجيـة والنظـرة السـطحية للأشـياء. وعنـد وصـول الممارسة الثقافية إلى هذا المستوى فإن مسار المواجهة يصبح من صالح ثقافتنا وقيمنا.

▪ في ظل الثورة الرقمية التي تعصف بنا، هل أثرت منصات التواصل الاجتماعي سلباً أو إيجاباً على الأدب؟

▪▪ أصـبحت الثـورة الإعلاميـة الإلكترونيـة سـيدة السـاحة في غـزو الأفكار السياسية و الاقتصادية و

الاجتماعية لدى الفرد والمجتمع، و أصبحت المسيطرة على حياتنا المعيشية

من خلال وسائل الاتصال المختلفة المكتوبة والمسموعة والمرئية ،حيث تسـاهم تلـك الوسـائل في تشـكيل وتحديد الرأي العام للمتلقين، ولا شك أن التطـور الهائـل في وسـائل الاتصـال والتواصل الاجتماعي كان له جوانب إيجابية بالنسبة للعاملين في مجال الأدب حيث ساعد الكاتب والأديب على نشر إبداعاته بيسر وسهولة وبتكاليف مادية بسيطة، وإيصالها إلى عدد كبير من الناس في بقاع الكرة الأرضية وبذلك تخطى الرقابة الممنوعة، وحقق الانتشار الأكبر، ولكن بالمقابل كان لها نتائج سلبية حيـث أدت إلى انتشـار الأدب الهابط الرديء لغة وجوهراً، فافتقدنا الرزانة والهيبة في النص الأدبي، وسادت الركاكـة وضـعف اللغـة، وفقـدان الرسالة التي نبتغيها من الأدب، ودخلنا في فوضى الإنتاج الأدبي الذي لا هدف له، ولا ضوابط .

▪ يقبل اتحاد الكتاب العرب على انتخابات مجلس الاتحاد لاختيار أعضاء المكتب التنفيذي الجديد للمرحلة القادمة ،ماذا يطلب عضو اتحاد الكتاب العرب من زملائه في قيادة الاتحاد؟

▪▪ اتحاد الكتاب العرب منظمة رائدة لها تاريخها ويفترض أن تكون صمام أمن المجتمع والبوصلة التي يهتدي بها الشعب وضمير الأمة، لأنها تضم بين جناحيها العقول المفكرة والحصيفة التي تنير درب الشعب نحو التقدم والقوة والرفاه، وبالتالي يفترض بمن يتسلم لأمانة قيادة هذه المنظمة أن يحافظ على دور الاتحاد ومصالح الزملاء الكتاب ويكون مدافعاً عنهم وعاملاً من أجل

تحسين واقعهم المعاشي ونشر إبداعاتهم وتسويقها ونشر الفكر الوطني القومي وتعزيز المحبة والتلاحم بين الأعضاء وتنمية روح العمل المؤسساتي والابتعاد عن الشللية والتكتلات والمساواة بين الأعضاء وأن يكون الزملاء في خدمة زملائهم وأن يفكروا بالمصلحة العامة والابتعاد عن الشجار فيما بينهم، وأن يضعوا نصب أعينهم أنهم طليعة المجتمع وأنهم يحملون أمانة منحهم إياه زملائهم لكي يؤدوا رسالة وطنية بامتياز.

أملنا كبير بالزملاء الذين سيمنحون هذه الثقة ،ونتمنى النجاح لهم في مهامهم، وأن يسود التعاون والحب بين الأعضاء لأنه أساس النجاح .

المتنبي ويوم اللغة العربية العالمي

عبد الحميد غانم*

أثارت الندوة الثقافية والأدبية التي أقامها اتحاد الكتاب العرب في مقره بدمشق يوم 27 أيلول 2020 ، في نفسي الكثير من التساؤلات حول علاقة المتنبي بيوم اللغة العربية العالمي، وما هو الدور الذي قام به حتى ترتبط مبادرة أحد الأعضاء وهو الدكتور جورج جبور، بجعل يوم اللغة العربية العالمي بالمتنبي.

أغلب المداخلات التي تناولت الموضوع، تحدثت عنه، بالشجاعة والكبرياء، كما أنه اشتهر بحبه للمغامرة والطموح العالي، وكان دائماً معتزاً بعروبته، بلغته وعنفوانه، مدركاً لعصره وفلسفته، فقيل فيه حكيم الفكر واللسان. وهذه الصفات كررها كل من كتب عنه، السابقون واللاحقون، وكأنها متطابقة معه ولا تجد ما يغيرها عنه أو يستبدلها بغيرها. أو هو لها كما يقال عنه، لبسته أو لبسها، لا فرق، هذه هي صفاته وميزاته.

إن طرح المبادرة بهذا الشكل لا تكفي.. كنت أتمنى لو أننا سمعنا دور الشاعر الذي تغنوا به أو حاربوه في حفظ اللغة العربية وأثره في الارتقاء بها، هل جمع اللغة وقواعدها في شعره؟ ما هي مآثر شعره في صون اللغة من الضياع؟.

هل شكل شعره مرحلة انعطافية للغة العربية مقارنة مع الشعراء الذين سبقوه أو الذين جاؤوا بعده؟.

كلها أسئلة أضعها برسم الكتاب والأدباء لأبين حيثيات المبادرة لربط المتنبي بيوم اللغة العربية العالمي.

من المعروف أن الأمم الراقية تحتفي بلغاتها وبرموزها المبدعين المتازين فيها، وليس خطأ ذكر المتميزين، لأن التميز هنا يأتي للغيظ تميز غيظاً فإحياء يوم للغة الأم بشكل حضاري مرتبط باسم أو دلالة ما لها صلة أو مستمدة من التراث والحضارة والثقافة على السواء سنوياً أو بما يناسب الاحتفال في أكثر من مناسبة.

---

* أديب وباحث سوري.

وتغتنم أية دعوة أو مشاركة من أية جهة تصب في الهدف المنشود. مثلما قامت الأمم المتحدة في تحديد يوم للغة العربية، هو يوم الثامن عشر من كانون الأول من كل عام، لكنه بعيد عنا، بل لا يجمعه برموزها رابط يزيده عنفواناً وابتهاجاً، ولا في تراثها اللغوي، مما حدا بالدكتور جورج جبور (عضو الاتحاد وباحث وسياسي وأكاديمي ومستشار رئاسي سابق وشارك بالندوة) في وقت مبكر إلى الدعوة إلى تغيير الصورة تحت السؤال أي رمز ثقافي نختار ليوم اللغة العربية العالمي؟ ولماذا لا يتربع المتنبي عرش يوم اللغة العربية العالمي؟

إن مثل هذه الدعوة تحتاج أن ترعاها جهات رسمية، حكومات ووزارات ثقافة ومجالس وطنية للثقافة واتحادات أدباء وكتاب ونقابات ومنظمات يهمها يوم اللغة العربية العالمي وشاعر العرب أبو الطيب المتنبي.

لكن لماذا المتنبي بالذات؟... سؤال قائم لأنه هو من الشعراء الذين اكتسبوا أهمية تجاوزت زمانهم ومكانهم، فلم يكن المتنبي مجردَ شاعرٍ يملك من الفصاحة والبلاغة ما لا يملكه غيره من الشعراء، بل كان ذا شخصية مميزة، يعتز بنفسه ويفخر بها في قصائده ومجالسه. مما يعطيه تميزه الشخصي، وأثره كبير في الشعرِ العربي امتدّ من زمنه إلى يومنا هذا، فلم يكفّ الناس عن قراءته، ولم يتوقّف الدّارسون للأدب العربي عن شرحه وتحليله ودراسته. ولم يحجبه زمن بل استرسلت على ألسن الناس مآثره، ولا يختلف فيه أنه أحد أعظم شعراء العرب، وصفه رواته بأنه أعجوبة عصره ونادرة زمانه، وأحد مفاخر الأدب العربي.

وفي تعريفه هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي، وكنيته؛ أبو الطيب المتنبي (915 - 965)، كان حكيماً.. شاعراً، فقال في الكثير من شعره حكماً ضربت مثلاً أو وضعت حكمة تتردد ومازالت متناولة في المأثور الشعبي والثقافي.

كلها أقوال ودراسات أشادت بالشاعر وشعره، ولم تتناول بالبحث والدرس ماذا أعطى وأثر في اللغة العربية، وكيف استوى شعره بتنظيم اللغة وقواعدها؟.

لقد قدم المتنبي أفضل ما عنده من شعر لدرجة أن حذف ما لا يليق به وبلغته، ومازلنا من شعر أقل بكثير من الشعر الذي تركه ونظمه بنفسه.

كما يسجل له دوره الكبير في إقامة وتأسيس المنتديات الأدبية في الشام والعراق ومصر، أي أينما حل.

تلك المنتديات التي درست شعره كلغة واختيار المفردات والتراكيب والجمل ونظم الصور البلاغية والتلاعب بالمفردات في خدمة الهدف والقصيدة.

لم يكن عشوائياً في نظم الشعر والتركيز على ذاته والتسويق له بقدر ما كان تركيزه على إخراج القصيدة بالشكل المناسب والراقي، ولو تأخر صدورها.

كان يتقن التفنن في اختيار المعاني وسبك الصور البلاغية لتحسين شعره.

لم يكن يدعي النبوة كما حاول البعض تصويره، بل كان يريد أن يكون شعره قمة في الشعر لغة وأدباً.

أنا لست مع خصومه في التنكيل بشخصيته، ولا مع الذين يتعرضون له.

أنا مع فكره وشعره الذي تنتجه بعيداً عن صفاته الخلقية أو انتماءاته السياسية أو الدينية.

إن البحث والدرس بتجرد من المشاعر والعواطف، ويركز على الفكر الخلاق الذي تستفيد منه البشرية.

إن حسن الاختيار كرمز تراثي أدبي ليوم اللغة العربية العالمي يتطلب من الأدباء والكتاب العرب مسؤولية كبيرة في تقديم أهمية الرمز ودوره في حفظ اللغة كحال شكسبير بوشكين أو أي رمز أدبي لأمم أخرى.

عرف عن المتنبي تمكنه من سحر اللغة العربية ومخزونه منها بلا أبعاد، بما فيه ابتكاره لعدد كبير من المعاني والمفردات الجديدة، بمعنى أنه أضاف للغة ما يزينها ويوسع مدياتها ويثريها مفردات ومعاني، ومن أشهر صفاته أيضاً التي برزت في أشعاره، تفجر الأحاسيس والمشاعر لديه، وتقديم الفاعل أو المفعول به على فعله، كما أن أشعاره لم تكن تعتمد على التكلف والتصنيع، فقد كانت تتميز بالعذوبة والجمال، ولا تزال تردد أو تحفظ ويستشهد بها وتعيد له ألقه وقدراته الغنية بالمعنى والمبنى. المتنبي شاعر وفارس وحكيم وطموح لأكبر من زمنه أو عهده وما جايله أو عاش عصره.

يعود لقبه بالمتنبي لبعض أبيات شعره، ولتعاليه الدائم وتعاظمه، وليس كما قيل عنه، وهو ما يذهب إليه رواة له، منطلقين من قوله:

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

ومنهم من يرى دعوته هذه كانت سياسية، من قوله:

ما مُقامي بأرض نخلة إلا   كمقام المسيح بين اليهود

ومن روائعه:

أَلَمٌ أَلَمٌ أَلَمٌ أُلِمٌ بِدَائِهِ   إِنْ آنَ آنٌ آنَ آنُ أَوَانِهِ

قدرة المتنبي على التعبير اللغوي خلدت إبداعاته، بل جعلته سيد المعاني وساحر اللغة وناشدها، كما قال:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني   أنا الصائح المحكي والآخر الصدى

وقوله:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا   قلت شعراً أصبح الدهر منشداً

اختلف الرواة بيوم ولادته ووفاته، ولكن حدد يوم مقتله في 23/9/965 وهو اليوم الذي يقترحه الدكتور جبور يوماً عالمياً للغة العربية، مقروناً باسم شاعرها الكبير، أبو الطيب المتنبي. فلماذا لا يكون كذلك، كما هي مع اللغات الآخر وكتب رسائل عدة إلى الجهات التي يراها مسؤولة ومكلفة بالأمر، وآخرها تقديم اقتراح أو فكرة للدورة الأخيرة للمؤتمر القومي العربي وتبني المؤتمر لها كتوصية يتابعها مع المنظمتين العربية والإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، ومن بين أبرز الرموز التي اختارها الدكتور، الشاعر العربي أبو الطيب المتنبي، الذي نظر الأعمى إلى أدبه، وأسمعت كلماته من به صمم، ونام هو ملء جفونه وظل الناس يسهرون جراها ويختصمون.

وقد عرض رئيس اتحاد الكتاب الأستاذ مالك صقور أن يدرس المقترح في الاتحاد ويخاطب الجهات المعنية بذلك.

"تقارير كاذبة"
قصص راتب سكر:
الأدب يواجه الحياة

محمد طربيه*

بقدر ما تبدو القصة القصيرة فناً أدبياً سهل التحقق قريب المنال، بقدر ما تثبت كتابتها خلاف ذلك، فهي من أكثر الفنون أو الأجناس الأدبية صعوبة وعنتاً، وما ذاك إلا لأنها تتطلب تكثيفاً وتركيزاً شديدين، وإيجازاً وبساطة عميقين، لتحقيق المتعة والفائدة المتوخاتين، المعبرتين عن غاية الفنون أو الأجناس الأدبية جميعها، أو تقديم ما يعرف بالمسرّة البديلة عبر صفحات معدودات، ومن خلال شخصيات محدودة العدد قد لا تزيد عن شخصيتين أو ثلاث، وغالباً ما تجري الأحداث فيها في مكان واحد أو مكانين على الأكثر.

وإذا كانت القصة القصيرة كأي فن أو جنس أدبي تحمل أطروحة فكرية أو مغزىً أو هدفاً أو رأياً أو موقفاً، سمّه ما شئت، فإنها تفعل ذلك عبر حادثة أو واقعة مفردة غالباً، وعلى الكاتب أن يحسن اختيارها وتوظيفها لأطروحته الفكرية التي يتغياها، ولكن من خلال نسيج فني متماسك وبناء أدبي جميل ولغة سلسة تخاطب العقل والقلب معاً .... ولعلّ اختيار الحادثة وعرضها بصورة فنية تنأى عن المباشرة والتقريرية، وتشير إلى الهدف من بعيد عبر الشخصيات والأحداث والأمكنة والأزمنة ومن خلال حيز محدود من الطول هو ما يشكل أساس الصعوبة والعنت اللذين تحدثنا عنهما.

ولطالما صُوِّرت الرواية بأنها النهر المتدفق من المنبع إلى المصب، فقد صورت القصة القصيرة بدوامة واحدة على سطح النهر. وإذا ما نظرنا في قصص المجموعة التي بين أيدينا للزميل والصديق الدكتور راتب سكر والمعنونة بـ "تقارير كاذبة" لبدا لنا واضحاً امتلاك الكاتب لمقومات الفن

* أديب سوري.

القصصي، وتحقيقه للمواصفات الفنية لهذا الجنس الأدبي، التي تحدثنا عنها فيما سبق، وإمساكه بناصية هذا الفن الجميل والممتع. وسوف نتناول هنا قصة (تقارير كاذبة)، - التي أُعطي عنوانها عنواناً للمجموعة كلها – بالدراسة والتحليل نموذجاً لقصص الدكتور راتب الذي عرفناه شاعراً ودارساً أدبياً وناقداً وأكاديمياً ومدرساً جامعياً ومنظماً ثقافياً ناجحاً، وقد صدر له عدد من الدواوين الشعرية والدراسات النقدية في الأدب وتاريخه، وها هو اليوم يضيف إلى إبداعاته السابقة إبداعاً جديداً في ميدان القصة القصيرة.

خلاصة قصة "تقارير كاذبة" هي أن عاشقين استيقظا بعد قرون طويلة من النوم الذي يشبه نومة أهل الكهف، فوجدا العالم مختلفاً اختلافاً شاسعاً عما عهداه، ومزركشاً بشرائط حمراء وخضراء وصفراء تطل من خلال شرفات الأبنية حاملة عبارات غريبة مثل: "2006 عام جديد مبارك". وادعيا أنهما قيس بن الملوح العامري وليلى العامرية المحبوبة التي جُنّ بها الشاعر، وهام على وجهه في الصحراء، ولزمه اسم مجنون ليلى، ولكن قيساً يرفض هذا الاسم ويرفض اتهامه بالجنون مؤكداً لليلى أن ذلك ليس سوى تقارير كاذبة من تدبير الوشاة والخصوم، بينما كان تعبير (مجنون ليلى) يرضي غرورها وجمالها وأنوثتها. وإذا كانت ألفاظ مثل الكذب والوشاة والخصوم معروفة فيما لديهما من مفردات فإن لفظ "تقارير" كان جديداً عليهما، ولكن الخلاف بينهما تصاعد وعلا الصراخ وتبادل الاتهامات الذي لم يقطعه إلا ازدحام الناس على محلات بيع الورود استعداداً لعيد الحب، ازدحاماً أثار فضولهما، وجعل العاشقين يطمران خلافاتهما في رماد الكلام، علّهما يحظيان بجمرة ينظفان بنارها ما اعترى مفرداتهما اللغوية من رتابة وخمول ولو إلى حين، كما يقول الكاتب.

هذه القصة تتمتع بالمواصفات الفنية النموذجية لهذا الفن الأدبي، سواء من حيث التكثيف مع الحفاظ على تعدد الدلالات واتساعها، أم لجهة طواعية اللغة وسلاستها وشفافيتها بحيث تؤدي الوظيفتين الإبلاغية والجمالية في آن معاً، أم من حيث المزاوجة بين الواقع والخيال والتركيز على المفارقة والإدهاش اللذين يرافقهما ... إلخ. أما التكثيف مع تعدد الدلالات واتساعها، فيلمس في غير جانب، فليس في النص استطالات أو حشو أو سرد غير وظيفي، أو استطرادات خارج بؤرة الحدث، مما يجعل القارئ مشدوداً ومستنفراً لمتابعة الحدث ومتشوقاً إلى النهاية.

ومن حيث طواعية اللغة وسلاستها وشفافيتها وحسن توظيفها والشغل عليها فإن النص كله يكاد يكون شواهد وأمثلة دالة على ذلك. وذلك من مثل هذا المقطع على سبيل المثال: "وكان قيس بالمقابل يتألم خائفاً، فقد أدرك أن مواقف أصحاب هذه الأيام من الجنون وأهله لا تسرّ صديقاً، وقد لا تسمح له بالهيام في البراري، فثمّة مخافر معاصرة، وثمّة فنون تقييد لم تكن تخطر في بال". والشواهد والأمثلة على ذلك كثيرة في النص مما يؤكد ما قلناه سابقاً من نجاح لغة الكاتب في تحقيق الغايتين الإبلاغية والجمالية في آن معاً.

أما من حيث تداخل الأزمنة والمزاوجة بين الواقع والخيال بهدف تأكيد المفارقة، فإن الهيام في الصحراء والتوحد في الحبيب والانقطاع له، وهو جزء مهم من تاريخ الشعراء العرب الغزليين، ولاسيما العذريين يقابله تزاحم الناس أمام محلات بيع الورد والاحتفاء بعيد الحب في عصرنا الحاضر. وشرب منقوع أعشاب ملونة قبل النومة الشبيهة بنومة أهل الكهف يقابله شرفات أبنية عالية مزركشة بأشرطة ملونة حمراء وصفراء وخضراء. والألفاظ والعبارات الجديدة التي سمعها العاشقان تثير مرة الغضب ومرة الضحك والسخرية ....

كل ذلك مما يشير إلى أن الزمن فعل فعله، وأن الأشياء جميعها: ماديها ومعنويها، قد أصابها التغير، فالحب كعاطفة إنسانية وطريقة التعبير عنها معاً تغيرا، فقد أصبح الحب مشاعاً ومباحاً وفقد كل خصوصية والتزام، وكذلك فقد أصبح التعبير عنه من خلال سوق رائجة تسوّق فيها البضائع.

أما اختيار الحادثة فكان شاملاً لأوساط وبيئات وشخصيات مختلفة، جعل الكاتبُ السردَ فيها مسربلاً بالمفارقات الحادة، ومتلفعاً بغلالات شفيفة من السخرية المرة الهادفة، التي هي مدعاة للتأمل العميق والاعتبار بالزمن المتقادم.

لم تقتصر السخرية المرّة وغيرها من عناصر صناعة الكتابة والتعبير، على تناول قضايا بني الإنسان فحسب، بل تعدت ذلك إلى عوالم الحيوان، كما نجد في قصة: (رحلات البغل الطيب)، التي برع فيها الكاتب في المزج بين الخيال والواقع، فالحادثة السردية عن بغل، وهو شخصية من شخصيات إحدى قصص الأديب "عبد الله عبد" (1928 -1975)، لكن الكاتب حين يسأل عن عبد الله عبد يخبرونه: "إن البغل هرب من قصة عبد الله عبد مباعداً عن عينيه كسل الحبر والأوراق، وعمل في نقل البضائع

وتحميلها على السفن التي تمخر عباب الأمواج بين الموانئ المختلفة، وحطّ به جناحا السفر والترحال في ميناء مدينة صغيرة " ....

أما خواتيم القصص فغالباً ما كانت خواتيم مفتوحة أو متروكة للقارئ، بحيث أن الكاتب فيما يبدو مهتم بوضع القارئ أمام الحدث بأكثر من اهتمامه بوضع نهايات أو خواتيم لقصصه وكأنما يشير إلى أن اختلاف الآراء وصراع الأفكار هو ديدن الحياة ولا بد أن يظل مستمراً وأن المرء ليلمس ذلك بسهولة ويسر ويتقبله تماماً حتى أن بعض القصص تتشابه نهايتها بالحرف وليس بمجرد الفكرة فقصة (بين البلطات وثمرات الأوراق) تنتهي بهذا المقطع "شعر الصديقان أن حوارهما يقودهما إلى طريق مزروعة بانعطافات من الخذلان والعدوان والاكتئاب فقررا تأجيل تفكيرهما في الأدب واللغة وشجونهما وانطلقا بين الأشجار العالية تظللهما بظلالها الوارفة وتنسيهما البلطات وثمرات الأوراق ولو إلى حين". وقصة (تقارير كاذبة) تنتهي بهذا المقطع " إن قيس وليلى قررا تأجيل خلافاتهما وطيها في رماد الكلام علهما يحظيان بجمرة ينظفان بنارها ما اعترى مفرداتها اللغوية من رتابة وخمول ولو إلى حين. إن غنى كل قصة من قصص المجموعة بالدلالات وحفولها بالإيحاءات في غير مباشرة أو تقرير بل من خلال النسيج الفني الجميل والممتع تعطي المجموعة ككل نكهة مميزة وطعماً خاصاً لأنها توحي من حيث المآل باضطراب المعايير وتخلخل المقاييس فالمبادئ خالطتها المغانم والأفكار داخلتها الأهواء والصدق اختلط بالكذب بحيث صار من الصعب تصديق التقارير عن أي جانب من جوانب حياة الإنسان وقد طغى الزيف على الحقيقة والقشور على اللباب والأعراض على الجواهر في مختلف مناحي الحياة الحديثة، وفي اعتقادي أن الكاتب قد قصد ذلك عندما جعل عنوان مجموعته عنوان إحدى قصصها "تقارير كاذبة" تأكيداً لانتشار الظاهرة وشمولها.

الفضاءُ الدلاليُّ اللامرئيُّ
في نصِّ الشَّاعر عَبْدِ القادرِ الحصْنيِّ

د. نبيل قصاب باشي*

توطئة:

إن عالم المبدع الموسوم بالإلهام والوحي عالم يضج بالتناغي والتناغم؛ وهو أشبه بعالم الموسيقا الرخية الندية المنبعثة من جهاز "بيانو" في هزيع ليل ساج واجم في غابة جبلية نائية عن الأعين. عالم تهطل فيه تداعيات اللاوعي الإبداعية حيث تتوالد بداية توالداً غير مألوف تجعل المبدع ينطلق من خيط عنكبة واحدٍ إلى بيت عنكبوت يعج بالخيوط، وهي التناظمات المباغتة لتقاربات مذهلة وردود فعل ذهنية، تشكل عالماً من التناغمات الصادحة، أو عالماً من الإشارات البرقية غير المتوقعة أو غير المنتظرة .. وعندما يرى الشاعر تسلسل المشاهدات، يراها منتظمة أو عشوائية، تنحدر من البسيط إلى المعقد؛ وينتظم الخط البياني بينهما برؤية هذه المشاهدات المسلسلة التي تتضافر في تشكيل الصورة أو المعنى تضافراً قد ينزلق به الشاعر إلى الهاوية، أو قد يتماسك لاوعيه فيستند ـ ما وسعته الطاقة ـ إلى وعي ينقذه من الانهيار في شفير هار. فالمبدع في مرحلته الأولى إذن، يسقط في مخاض معادله الموضوعي، فلا يدرك صياغة تعابيره، ثم يجد نفسه في المرحلة الثانية تحت وطأة الاندهاش والافتتان معاً ..

وها هنا سر الإبداع وكنه الإلهام، وهاهنا الفرادة الذاتية التي تطبعه بالتميز الانزياحي؛ وهو العالم الذي تنبثق منه ينابيع لذاذات لا تضاهى، ومتع من الاندهاشات لا نظير لها.. إن الشاعر المبدع عندما تتقمصه حالة الإبداع ينبغي عليه أن يغمض عينيه ويفتح قلبه، وبين الانغلاق والفتح مسافة يهبط فيها وحي الإلهام، ويحضر التجلي بإشراقاته وكشوفاته .. فهل كان الشاعر المبدع عبد القادر الحصني متقمّصاً حالته الإبداعية؟ وهل كان عالمه اللامرئي عالماً لازوردياً، يشع بالإشارات البرقية، والإيماءات الرنينية؟

* أديب سوري.

التناغي الرنيني في لامرئي النص الحصني:

"إن رنين الأشياء يفتح أمامنا بعضاً من أبواب اللامرئي" (1)

لما كان الشعر في كل أحواله ينأى عن العقل فإنه لا بد من أن يجد نفسه شاء أم لم يشأ في أحضان الفطرة؛ وبذلك يجد الشاعر ذاته خارج الزمان والمكان، وخارج بُعْدِه البشريّ، مما يتيح له إدراكاً أعمق للأشياء، وخاصة إدراكه للميتافيزيقيا أو للميتالغة Métalangue .. يقول أبو حيّان التوحيديّ في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" أحبّ أن أسمع كلاماً في مراتب النّظم والنّثر، وإلى أيّ حدّ ينتهيان، وعلى أيّ شكل يتفقان، وأيّهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة، وأدخل في الصّناعة، وأولى بالبراعة؟ فكان الجواب: إنّ الكلام على الكلام صعب. قال: ولِمَ؟ قلت: لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول ـ وبين ما يكون بالحسّ ممكن، وفضاء هذا متّسع، والمجال فيه مختلف. فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شَقّ النّحو، وما أشبه النّحو من المنطق".

إن الكلمة الشاعرة ـ في زعمي ـ ليست إلا صوتاً، أي: وحياً مرسلاً من سماء الحلم والرؤيا، تغلّفه إيماءات رنينية: حسية وتجريدية، قادمة من هذيان سمعي أو من غشاوة بصرية قابعة بين المرئي واللامرئي، وبين الملموس وغير الملموس .. إنها لغة الحوار الواعي أو لغو الحوار اللاواعي بين الروح والمادة.

إن الفضاء الدلالي في نص "الحصني" يعصف بريح كونية، تقلّنا على أجنحتها اللازوردية إلى عالم مضبّب بالألوان والأصوات ينطلق فيه الخيال إلى ما لانهاية.

وعلى هذا فإن نص "الحصني" ـ بوجه عام ـ نص حدسيّ ينقلنا من العفن البيولوجي أو النفسي إلى عالم التطهير والتحرير، عالم الصوفي المنسجم مع الصوت الداخلي الذاتي، ومع الصوت الخارجي الكوني على حد سواء .. وبذلك يكون الانسجام الروحي بين الجزء والكل. وبين العرَض والجوهر. يقول الحصني من نص "ليست صورتها تلك":

"نحن الحوريّات المسحورات المنسيات
وراءَ صخور الشطآن
وخلف بياض الأوراق
نحن المسكونات بموسيقا الأمواج
وأجراسِ الأبراج
وإيقاعاتِ المرجان الخالد في الأعماق
نحن التشكيلات الأجمل للفوضى
حين يهمُّ التكوين برسم هيولى الخلق
فترتبك الأرتال وتضطّرب الأنساق
نحن الليل المائل في غسق الفجر على

أجفانِ الصيادينَ
وتزيينُ الأسواق بأخبار العشّاق
نشهد أنا نعرف هذا الطفلَ
رأينا في عينيه الشمسَ المنسابة في اليخضورْ
ورأينا في منطقه مطراً سريالياً وطيورْ
وسألناه عن اسم حبيبته فأشار إلى واحدة منّا يسألُها : ما لونُ النورْ؟
يا الله
دعه يقصّ علينا من تأويل حديث عروساتِ البحر
فما كنا نعرف أنا مسحوراتٌ لولاه
دعه ليكتشف النهرُ الغامض في كلٍّ منّا مجراه"

أليس في دلالة الحوريات المسكونات في موسيقا الأمواج، وإيقاعات المرجان، إيهام يومئ بالكنه المخبوء في هيولى الخلق وكينونة النور.. ما كان لهذا السحر المخبوء في صيرورة الحوريات وسيرورتها أن يتخايل لعقولنا، ويتمايز في حدسنا لولا هذا النور. لكن ما فحوى هذا النور وما جوهره؟ إننا لا نعرفه .. ولم ندرك لونه بعدُ؟ لكن ـ أيضاً ـ أليس في عروسات البحر المخبر والجوهر. إنه السر النوراني الذي لوّح بكينونتها .. وإن الذاكرة الحدسية كفيلة بكشف الميتافيزيقيا الماورائية في كل منا؟

النص "الحصني" بين الميتالغوية والميتافيزيقية:

"حين يرين الليل على جنبات الديرِ
وينحلّ الصمت الغامق في قلب الصلواتْ
يحدث أن تتنهد راهبة قرب الشمعةِ
حتى تعرف أن النور هو الطارئ
والأصل الظُلُماتْ
يحدث أن يتقرّى طفل جدران الدير
بكفيه الراعشتين إلى أن يتعب
فينام بإحدى الأيقوناتْ" (2)

في هذا النص المنزاح لغة باطنية هي لغة ما قبل الذاكرة .. لغة ذات إيقاع خفيت خفيض، تنطلق من اللاوعي عابرة كل مغاور الأحاسيس، ومجاهل النفس والحدس، وكأنها مسرح (أوبرا) يعزف كل أغاني الكائنات، لتنتهي بعد ذلك إلى حيث تنتهي الظلمة بالنور.

إنني أزعم أن هذا النص قيد الموت يحتاج إلى تنفس اصطناعي، أو إلى غرفة إنعاش كي يستعيد نبضه في الحياة. أعني أنه نص ضارب في الماورائيات يحتاج لقارئ برزخي، كي يرى السر المختبئ في قلب الراهبة المتعبدة المنقطعة في عالم ملكوتي لاهوتي، تبحث عن حقيقة خَلْقِ الكون والكائن؛ ثم ينقلنا المشهد الرهباني الباحث عن الحقيقة إلى مشهد ذاك

الطفل الذي يحاول فك رموز الشيفرة الكونية؛ لكن فلسفته الميتافيزيقية أتعبت عقله فاسترخى في عالم الحدس .. إنه أشبه بالطفل "حي بن يقظان" الذي وجد نفسه وحيداً غريباً في هذا الكون (الجزيرة)، باحثاً عن مفقود عقلي، يتحرى تتبعه في مجاهل الجزيرة المغلقة، لعله يحظى بصورته التجريدية أو الحسية الحدسية.

إن الانسجام الروحاني الجواني بين الجوفي والسطحي في نص "الحصني" هو الكون المثالي الذي يصبو إليه كل كائن مثالي، وهو البيت المسكون في عالم الماورائيات. وهاهنا نجد ذائقتنا مقتحمة بحضور ما حولها عالم الغيبوبة والغياب. فالسطحي هو هذه العلامات البرقية التي تتخايل لأعيننا في نص الحصني، والجوفي هو هذا المستكنه الطامس الغائص في بحر لجي فيما وراء الجوانيّ الجوفي.

إن نص "الحصني" أشبه ــ ما يكون ــ بعينين مغمضتين تتماهى فيهما الصور، بما لا يتاح للعقل تفسيرها أو ــ ربما ــ تأويلها .. لأنها أجسام مسترخية، تلتقي بالأشكال الكونية غير المحددة خارج عالَمي الزمان والمكان.

إنه طالما تقاطعت الميتافيزيقيا والميتالغة وتعانقتا في آن معاً في طائفة من نصوص الحصني؛ وهذا ضرب من ضروب التمرد الروحي، أو إن شئت ضرب من ضروب التماهي في عالم الروح المرفرف الغارق في سيمفونية صوفية طربية، تضرب بأوتارها على أوصال الشاعر، فترتجف جوارحه، وتنصهر نوائحه في أيقونة "حصنية" الكنه والكينونة!!

إنه من الطبيعيّ أن تتعانق الميتالغة مع الميتافيزيقيا؛ لأن تفارقهما يعني السقوط في المعجمية اللغوية؛ وبذلك ينهار النص ويسقط في خلل فني فظيع، مفاده أنه لا يمكن للغة المعجمية الولوج إلى عالم الميتافيزيقيا، بمعنى أن التقريرية والمباشرة لا تمتلك أدوات الانزياح نحو عالم يعج بالانزياحات الدلالية؛ وبذلك تنتفي صفة الميتا في اللغة والميتا في الفيزيق على حد سواء. إن تعانقهما ضرورة فنية حتمية؛ لأن الميتالغة التي تتماهى فيها المجازات وتعج فيها الإيماءات والإشارات والكنايات، تنفذ والجة إلى عالم الانزياحات، وتسوح فيه سوحاً تتلمسه في بيئتها المتوائمة مع أدواتها الفنية ومعاييرها الجمالية.

السميوزيس (3) في لانهائية الدلالة في نص الشاعر الحصني:

إن النصّ الحداثيّ المنفتح عند "الحصني" نصٌّ لا يعدم الخلود؛ فهو كنص "النِّفَّري" المطلق في مقيّدِهِ يضربُ في لانهائياتِ الدلالاتِ كل مضرب في

إطار من الانزياح والتمرد. فالحالة الإبداعية عند "الحصني" أشبه بحالة جدلية في قالب ديناميكي: الخالق فيها متمرد على نصه، والنص متمرد على خالقه .. والخالق والمخلوق ينجم عنهما خالق متمرد آخر ومخلوق متمرد آخر فالخالق الآخر هو المبدِع والمخلوق الآخر هو المبدَع .. وبذلك يتخلق فضاء واسع من العالم الهرمنيوطيقي أو الطوبيكي ـ على حد تعبير" أومبرتو إيكو" ـ وقريب من هذا التحليل ما كان يعنيه إيكو وهو إتاحة النص للمتلقي كي يلج فيه ويتخير تأويلاته التي ساقتها إليه ذاكرته الثقافية وما تمتلكه من تراكم معرفي وتراكم فلسفي جماليّ. لقد استعار إيكو الطوبيك من اللسانيات، "ويمثل عنده أداة ميتا – نصية أو فرضية تعاونية ينشئها القارئ ليتمكن من تحيين النص وفق إرغامته الخطية. وللإشارة يفضل إيكو الطوبيك على مصطلح "ثيمة" أو "التناظر" لأنه يرى في الطوبيك ظاهرة تداولية لها علاقة مباشرة بالفعل الذي ينجز القراءة، في حين أن "الثيمة" أو "التناظر" يشكلان مظهرين دلاليين فقط.

ومن شأن هذا الطوبيك ـ أيضاً ـ أن يشير إلى إمكانية خرق النسق الأصلي، واستبداله ببناءات تعيد النظر في العلاقات التي تتسرب إلى ذهن القارئ مع القراءة الأولى" (4)

فـ"المتناهي" و"اللامتناهي" و"النمو اللولبي للعلامة" و"حركية الفعل التدليلي" و"السميوزيس" في نص الشاعر الحصني كلها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة، تخص حجم التأويل في نصه وكثافته وأبعاده وأشكاله" (5) ومن ذلك إيماءة الشاعر لما يتوغل فيه وكأنه يريد أن يريح ذاكرتنا التأويلية، من تعب جمع حُبيبات الإيماءات وتجميعها في متناول أيدينا، كي ندرك حدود المتناهي واللامتناهي في نصه، وكي نتحرى النمو اللولبي الديناميكي للعلامات، وحركية دوالها ومدلولاتها؛ ولكننا نجد أنفسنا بعد ذلك كله وجهاً لوجه أمام توغلاتها التأويلية، وتغوراتها المنفتحة، فلا نجد محيصاً ولا مناصاً من أن نجتهد في استشفاف واستكشاف تأويلاتها، من خلال سيميائياتها الدالة وتفكيكاتها التدليلية .. يقول الحصني:

"ودعوا مجازاً للحقيقةِ

كي تطلّ على الخيالِ

دلّوا الحبال من الأعالي

فهي السلالم بين (أسباب النزول)

وبين (تأويل المقالِ)

وخذوا الغموض إلى الوضوح

ولو بدائرة احتمالِ" (6)

أما إشكالية هيمنالية التفكيك

واستشفاف سيميائياته في نص الحصني فيعتاص ـ في كثير من الأحيان ـ الولوجُ إليها ؛ فالفراغات التي اكتظت في دوائرها تحتاج إلى مماطلة ذهنية وأناة ذوقية، علّها تتلمس ضبابها، أو تنهد في المسير وراء سرابها؛ ومن ذلك قوله:

❖ "فمن ينقذ الآن هذا المغني؟

(...) ومن سيصب قليلاً من الزيت في مقلتيه؟

عصاً للتوكؤ بين يديه؟

ليرجع من رحلة في الظلام المخيم بين الضلوع

إذا شامَ أن خزانة أشواقه

الغرفةَ الأربعين بأرجاء هيكله الرحب

إجّاصةَ المستحيلاتِ

نافورةَ الأمنياتِ

المسماة بالقلبِ

أغلى الكنوز التي بين جنبيه ليست لديه.." (7)

ينبغي أن يدرك القارئ الحقيقي لنص الحصني أن سر النص هو فراغه الذي يتيح لعدد من القراء عدداً من الذائقات المختلفة، وأن جميعهم يمتحون من كأس واحدة، لكن المشارب تختلف والمنازع يندر أن تأتلف "فالنص كما نرى يتعدى قصد صاحبه أي أنه عند كل قراءة يخرج من العالم الممكن الذي تصوره المؤلف ليصنع عالماً ممكناً آخر، وكل قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد في تغير متواصل لانهائي. وكل هذه العوامل تنشأ من العلاقة التي تربط عالم النص بعالم القارئ الواقعي "(8) فما الذي يريده نص الحصني من الإيماءات المجازية والاستعارية في: (صب الزيت في مقلتيه .. وعصاه التي يتوكأ عليها للرجوع من رحلة الظلام المعشش بين ضلوعه؟ ثم ما الذي يريده من: أنَّ خزانة أشواقه الغرفة الأربعين إجاصة المستحيلات ونافورة الأمنيات .. أغلى الكنوز التي بين جنبيه) لكنها تبخّرت وضاعت، فهي ليست في حوزة طموحه أو رغباته .. قد يروق لي كقارئ أن أدرك أن هذا المغني محظور الغناء لا يسمح له به. وبذلك أقرر أن هذا النص نص سياسي بامتياز، وقد يروق لقارئ آخر أن ينحو في تأويله غير هذا المنحى، فيرى أن المغني هو هذا القابع في أيقونته الوجدية العشقية، ولا مناص من الخروج من غرفتها أو رسوم شكلها، إنه المستحيل. وقد يروق لقارئ ثالث أن يرى في المغني هذا الطّموح الساعي وراء غايته المنشودة، ولكنه انكفأ خائباً في أيقونته، ولم يحظ بعدُ بأغلى الكنوز التي تراود أمنياته .. إن الفضاء النصي هاهنا يتيح لعدد من القرّاء تعدد القراءات المطلقة .. فالقارئ النموذجي هو القارئ الذي توافق كفاءته الموسوعية نوع الكفاءة التي يتطلبها النص كي يقرأ بطريقة اقتصادية".

إن النص "المفتوح" كما يوضح "إيكو"، هو ذلك النص الذي "يثير قراءات لامتناهية ولكن دون السماح بقراءات لا أساس لها. ليس بالإمكان الحكم على قراءة بأنها أفضل تأويل لنص ما، ولكن من الممكن اعتبار جملة من التأويلات على أنها خاطئة. هذه الاعتبارات تحد من حرية القارئ المطلقة، مقيدة قصد القارئ بقصد النص، بينما قصد الكاتب يبقى هدفاً خيالياً يصعب التعرف عليه نهائياً وبصفة مطلقة. فالتأويل هو حوار جدلي بين القارئ والنص وتأرجح متواصل بين قصد القارئ وقصد النص" (9)

إنه نص يختزل عبارات مقتضبة تبخ معنى المعنى بخاً هيّناً رخيّاً، لكن رذاذ إشاراتها فياضة سخيّة؛ وعليه فإنه كما يقول الإمام محيي الدين بن عربي: "كلما اتسع المعنى ضاقت العبارة وكلما تلاطمت أمواج المشاعر عجز اللسان وتبعثرت الكلمات حروفاً تائهة":

"من (ذا) يعيد إلى العروس البكر أول خاتمٍ؟

ويعيد جدل ضفيرتيها؟

من سوف يعقد ليلةَ الحناء جفنيها على قمرٍ،

ينام براحتيها؟

ستذوب من خجل

وينشف ريقها خوفاً

وتهرب من عيون الماشطات

إلى المرايا

وتدوس حافية على أجزاء صورتها

وقد صارت شظايا"(10)

في هذا المقطع النصي ملاذ آمن للاستئناس بمعنى المعنى الذي يشف عن غموض فني واضح، انطلاقاً من أن التلويح أبلغ من التصريح ولطالما دأب" الجرجاني "على تبنيه معياراً جمالياً لا مندوحة عنه ولطالما دأب "الأصبهاني" أيضاً على أن أعذب الشعر وأفخره جودة هو ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه، وذهب "السلجماسي" أيضا إلى تبني ما يعرف مصطلحاً بالعدول أو الانتهاك أو الانحراف كما سماه "ابن جني" وأصبح علماً يعرف عند الغربيين الحداثيين بعلم الانحراف، وهذا المسمى النقدي مستل من كتاب "الخصائص" المشهور لابن جني .. إن الغموض المشف في النص السابق نلمسه في حال العروس البكر التي تحلم مرة أخرى بعودة خاتمها الذي يرمز إلى زواجها؛ لكنها هذه المرة تريد أن تحظى بعريسها المنشود الذي كان موئل حلمها الأول .. إنه ذاك القمر الذي ينام في راحتيها وتحلم أن يستيقظ بين يديها، ويحتفى به فيغدو حقيقة لا وهماً ولا حلماً، لكن كيف يكون ذلك إنها

في حرج مما تحلم، لذا لابد من هروبها من بين أيدي الماشطات المحتفيات بتجهيز زفافها إلى المرآة التي كشفت زيف حقيقة حلمها، من خلال صورتها التي تحطمت شظايا تحت أقدامها .. لقد لاحت لي هذه الدلالة في إطار انطباعي الذاتي، من خلال ما لوّحت لي دلالة النص به، ولكن غرض الغموض في فضاء النص بعامة، ربما يتيح لي دلالات أخرى، فأجتهد في أن العريس هو الشاعر الحالم، والعروس هي أحلامه ورغباته ومطامحه التي تحطمت وبادت، أو أن العريس (القمر) هو عريس مفقود غيبته مقدرات الحياة فراقاً أو غيبه القدر فباتت عروسته أرمل لا أنيس لها ولا حبيب!!!

السقوط في تأطير الدلالة ونهائيتها:

لا محيص من القول على استحياء: إنه رغم كل هذا السمو الفني الجمالي المكتظ بالمعايير الجمالية المعقدة، المفعمة ببحر مسجور من التمرد الدلالي الانزياحي، بشتى آلياته وأدواته المعيارية في نص الشاعر الحصني؛ فإن حصانه الطروادي يكبو به أحياناً حين يتفلت من حظيرته في غفلة منه فيسقط في بؤرة التقريرية والمباشرة لكنها غفلة عابرة خاطفة أو ربما نادرة .. ومن ذلك قوله بمناسبة قدوم عيد الأضحى المبارك الذي هنّأ فيه متابعيه عبر صفحته الرسمية على (الفيس بوك) بقصيدة يقول فيها:

سلامٌ عليكمْ، كلّ عامٍ وأنتم
على كلّ جرح يا أحبّةُ بلسمْ
وفجرٌ لهذا الليلِ، تطلعُ شمسُه
لترتاحَ مما كابدتْ فيه أنجمُ
عليٌّ لكمْ أهلاً، وصحباً، وجيرةً
طوافٌ، وسعيٌ، واعتمارٌ، وزمزمُ
وقلبٌ إذا ما أحرمَ الناسُ مدّةً
لحجٍ، على عُمْرٍ من الحبِّ مُحرِمُ

إن تقريرية هذه الأبيات ومثيلاتها في نصوص الشاعر أو نصوص غيره من الشعراء ليست ـ في زعمنا ـ مصطلحاً معيباً عندما تخلع جلدها القديم لتستبدله بجلد جديد لا يعدم المفاجأة في طرافة معنى ما أو الاندهاش بجمال لفظ أو صياغة صادمة للمعهود. فمنذ أكثر من أربعين عاماً كنت أسمع من الصديق الشاعر نظماً كلاسيكي الديباجة في النمط والصياغة لكنه رفيع المستوى في السبك والنسج لا يعدم الإدهاش والصدمة بل أكاد أجزم أنه لايعدم أيضاً التفرد والبصمة .....

وقد تتسم بعض النصوص ذات النظام التفعيلي بمثل هذا البهوت الفني كما في نص "طائر الفينيق" الذي أبدعه الشاعر في نصرة بغداد وأهلها يوم تعرضت لكارثة العدوان في مطلع

التسعينات من القرن العشرين وهو نص امتازت عنه نصوص "ينام في الأيقونة وماء الياقوت" بالسمو الفني امتيازاً ملحوظاً؛ يقول الشاعر من بعض مقاطعه:

"من قبلي، من وجدان الموت
استخلص حلم خلود الإنسان
ومن اشترع العدل
ولما دنسه الظلم
تطهر بالطوفان"

"كنت أريد الحرية للأنهار
ونخلاً تخطب ود ذوائبه الأمجاد
كنت أريد بلاداً تسع الحلم
إذا كانت تسع الحلم بلاد"

"هذي رؤياي،
وهذا ما كنت أريد
فماذا كان يريد الأوغاد"؟!

"أطوي درج الليل وأصعد
قدري أبعد
قدامي أهوال
أعرف أني منها حين أموت سأولد"

"أنا فارسكم وأخوكم
أعدو معكم لو عُوديتم
أقسم لو حزب الأمر
بأن ينهض من تحت رمادي الجمر
وأن أستند إلى الرمح المغروس بظهري
من أفعال أياديكم
كي أحميكم
وأرى نفسي فيكم"

إن النص هاهنا سطحي إلى حد ما، حاف قليلاً أو كثيراً في بعض الأحيان ـ عن "أيقونة" الشاعر و"ماء ياقوته" اللتين ادخرتا كنوزاً من الرموز الهرمسية أو السميوزيسية .. فنحن هنا أمام نص أقرب إلى التفسير منه إلى التأويل الذي عهدناه فيما سقناه بتضاعيف هذه العجالة. ورغم ما تناثر في ضلوع هذا النص من لمحات مجازية لمّاحة إلا أنها لم تمخر العمق بتجاذباتها الفنية الدلالية .. بل نجد أنفسنا في مثل هذا النص نعوم على السطح عوماً دونما خوف من المخاطر .. عوماً يأخذ بأيدينا إلى بر أمان لا مغامرة فيه، ولا يجعلنا نكدُّ أو نجْهَدُ في الغوص نحو قيعانه؛ فنهائياته ظاهرة للعيان، لا يُتَوَقَّع منا أن نتيه عنها، أو نتجشم النظر في مناظيرها التلسكوبية، لكي نحدد جهاتها، فالجهات هاهنا مرموقة محددة، على خلاف ما سبق أنْ عهدناه في نصوص "الأيقونة / والياقوت" التي ضربت فينا عُرض الحائط، وذهبت بمراكبنا كل مذهب، فضاعت بوصلتها، وانحرفت نهائيتها إلى جهة لامرئية ولا نهائية، وهاهنا بؤرة السميوزيس (10) التي تدفعنا إلى تنشيط الذاكرة والذائقة على حد

سواء، فتفتح أمامنا أبواباً شتى من التأويل الجاذب الضارب في مرايا شتى ـ أيضاً ـ من الاستشفاف والاستكشاف.. ولكننا في هذا النص فقدنا هذه البؤرة التي رحلت عنا ففقدنا بفقدها لذة الاستفزاز والتفتيش عن المخبوء من الدلالات، ومتعة الغوص في لامرئياتها الضبابية.

الإحالات:

(1) ساميا ساندري/ ترجمة ماري بدين أبو سمح / الصوت بوابة الكون ص 51 ط1 2002م

(2) (ينام في الأيقونة ص 76).

(3) (الهرمسية: نسبة إلى هرمس Hermes وهو إله إغريقي متعدد الوظائف والمجالات والاختصاصات، ويرمز إلى المعرفة الكلية والتأويل الشامل، وبالإضافة إلى ذلك فهو إله الفصاحة، ورمز للتعدد التأويلي والمعرفة الآتية من كل أصقاع الكون. ومن هذه الزاوية فإن نسبة السميوزيس والتأويل عامة إلى هرمس، ومنه نحت الصفة (الهرمسية) يعود إلى هذه القدرة في تخطي كل الحدود والإتيان بكل التأويلات. (انظر سعيد بنكراد، التأويل بين بورس ودريدا علامات، ع.11، س. 1999.، ص 21.)

(4) سعيد بنكراد / التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال / مجلة علامات عدد 21 /// وانظر كتاب النص الأدبي من النسق المغلق إلى النص المفتوح / قارة مصطفى نور الدين / رسالة دكتوراه / جامعة وهران الجزائر عام 2010مص 205و206)

(5) (أمبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم :سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. ط1، س. 2000، ص.9.)

(6) (ينام في الأيقونة) ص41.

(7) (ينام في الأيقونة) ص16.

(8) إيكو: جدلية النص وجدلية تأويله، ترجمة سامي محمد، جريدة القادسية، في 06 -10 -1988، نقلاً عن حسب الله يحيى، إيكو: من الدرس السميولوجي إلى اسم الوردة، مجلة البحرين الثقافية، المجلد 8، ع. 27، س. 2001، ص 98.

(9) Umberto Eco : Les limites de l’interprétation, éd. Grasset, 1990, p. 1

(10) ينام في الأيقونة ص 44 – 45.

فيزا إلى السماء ونبيل توفيق حاتم

د. ياسين فاعور*

((فيزا إلى السماء)) مجموعةٌ قصصيةٌ للقاص نبيل توفيق حاتم، تقع في مئةٍ وتسعٍ وخمسين صفحة، وتضمُّ إحدى عشرةَ قصةً قصيرةً متفاوتةً في عدد صفحاتها، أطولها قصَّةُ ((ليلة تحررت زُمرد))، وجاءت في ثماني عشرة صفحة، وأقصرها القصتان ((القطار لا يقف في القرى الصغيرة – ما الحب إلاّ للحبيب الآخر))، وتقع كلٌّ منهما في أربع صفحات، وكُتبت كلُّ قصةٍ من القصص ((رسالةٌ من رجلٍ غابت ملامحه – فتاةٌ أكلت الكلاب قلبها – القدم التي نمت من جديد – امرأةٌ تأبى الغياب)) بشكل مرمّز، وجاءت كلُّ قصة في مقطعين مرمَّزين، أكبرها قصة ((امرأةٌ تأبى الغياب))، وجاءت في ستٍّ عشرةَ صفحة. وأقصرها قصة ((القدم التي نمت من جديد)) وجاءت في سبع صفحات، وجاءت قصة ((فتاة أكلت الكلاب قلبها)) في تسعِ صفحات، وجاءت قصة ((رسالةٌ من رجلٍ غابت ملامحه)) في ثماني صفحات.

كُتبت قصص المجموعة في أزمنةٍ مختلفةٍ ذكر بعضها، أقدمها قصَّة ((ليلة تحررت زمرُّد)) وكتبت في ربيع سنة 1998، وأحدثها قصَّة ((ما الحبُّ إلاَّ للحبيب الآخر))، وكتبت في 17 - 10 -2000، وكتبت قصَّةُ ((فيزا إلى السماء)) عام 1999، وكتبت قصَّة ((فتاة أكلت الكلاب قلبها)) في ربيع 1999، وكتبت قصَّة ((حادثةٌ حقيقية ينقصها شهود)) في ربيع 2000.

وكتبت بعض القصص في أماكن معيَّنة، كتبت قصَّة ((فيزا إلى السماء)) في ديترويت، وكتبت قصَّة ((حادثة حقيقية ينقصها شهود)) في السويداء، وكتبت قصَّة ((ما الحبُّ إلاَّ للحبيب الآخر)) في دبي.

تصدَّرت كلَّ قصَّةٍ لوحةٌ فنيَّةٌ معبِّرة، وأهديت المجموعة ((إلى كلِّ النساء في هذه المجموعة لأنهنَّ صنعن قصصها بإصرار عجيب رغم أنهنَّ كنَّ يتحركن تحت رقابةٍ شديدةٍ في مجتمعٍ ذكوري أصولي، ورث حالته الشاذة تلك عبر التاريخ الطويل لهذا المجتمع

* أديب سوري.

الذي أقصى ما يمكن أن يعرّف المرأة فيه، أنّها شيءٌ جميلٌ في الحياة...؟)).

تصــدَّرت القصــة الأولى ((داليــة لموسم لن يأتي)) لوحةٌ فنيةٌ مثَّلت عنوان القصة سيِّدةٌ طويلةٌ جذورها في الأرض، ويداها وشعرها مثَّلت فروع الشجرة ((إنَّها الدالية الوحيدة المتسلقة في كلّ الكرم من بين مئات الدوالي المفترشات الثرى)) (ص:11).

أم محمود هي التي زرعت الدالية قبل أن تموت بيوم واحد... وأبو محمود كان يجلس في ظلّها ((وكثيراً ما كانت قطراتٌ نديَّةٌ لذيذةٌ تسقط على وجهه لتطفئ حرَّ تموز المتسلِّط اللئيم)) (ص:12). كان يجلس في ظلّها وكانت الدالية تلامس يده ((وكأنّها تقبّلها)) (ص:14)، وأسند ظهره إلى ساقها، ((فانحنى غصنٌ صغيرٌ وأخذ يداعب خصلات شعره المتدلية على جبينه، وهو صامت ذاهل يرقب الغصن كيف يتحرك بهدوء)) (ص:14)، عشقها وعشقته، لم يستطع الابتعاد عنها حتى في فصل الشتاء، والأمطار الغزيرة تعيق وصوله لها، وترك الحمار في منتصف الطريق وتابع سيره إليها، ولمّا وصل إليها ((أخذ يديها... تمسَّك بهما بكلِّ قوته، حاول شدَّها، حاول انتشالها من الطين لكنّها كانت أقوى... غمرته وضمَّته إلى صدرها ثم تمتمت بأذنه: تعالَ إلى صدري، تعالَ إلى قلبي، استكان كالطفل بين يديها، غمرها، وغيَّب وجهه في شعرها، أحسَّ أنّ جذورهما تصل إلى مركز الأرض)) (ص:19).

وتصدَّرت القصَّة الثانية ((أدخلته حلمها)) التي كتبها صيف 1998 لوحةٌ فنيَّةٌ شجرةٌ ضخمةٌ كثيفةُ الأغصان والأوراق أفاضت على موضوع القصة أضغاث أحلام عاشتها وأدخلت زوجها في حلمها ((لا تخافي... لا تخافي... أنا هنا... وبهدوء وأناة أخذ يرفعها، لم تقوَ ركبتاها على حمل جسدها فركعت بين أقدامه، ركع أمامها، فتحت عينيها... كانت دموعه تملأ وجهه كلّه، وبسمة لم تشاهدها على وجه أحد في كلّ حياتها. ضمَّته إلى صدرها بكلِّ قوتها، قالت بكلمات متقطعة: هاني... هل دخلت معي الحلم يا هاني؟ هل كنت هناك كلَّ الوقت؟ ضمَّها من جديد إلى صدره وقال بصوت متهدِّج عميق: -أجل... أجل يا سهى... لقد قلت لك أنّني أحلم أيضاً)) (ص:34).

وتصدَّرت القصة الثالثة ((رسالة من رجل غابت ملامحه)) التي كتبها صيف عام 1998 في مقطعين مرمَّزين لوحةٌ فنيَّةٌ معبِّرة لامرأة وقفت على صخرة وتسلقت قمَّة البناء، تسلَّمت ((رسالة من رجلٍ غابت ملامحه)) وقرأتها أكثر من عشر مرَّات، وشعر

زوجها بما يجري ((اقترب منها بخطوات بطيئة وأقدامه تدبُّ على الأرض كثورٍ طعنه سيف المصارع: انطلقي... تكلّمي يا عاهرة. كانت جامدةً في مكانها، يداها مطبقتان على فمها، وركبتاها تلاصقان صدرها. قولي... ما هذا الذي في يدي، رسالة من عشيق)) (ص: 44 -45).

وتصدَّرت القصة الرابعة ((فيزا إلى السماء)) لوحةٌ فنيَّةٌ لرجل وامرأة تشابكت أيديهما وحلّقا في قفزة هوائية وكتبت القصة في ديترويت عام 1999، توضّح معاناة مغترب في أمريكا ومعاناة امرأة أمريكية عانت ما عانت في حياتها، وقصة حبِّها لهذا المغترب (عمر) في بلاد العجائب ((في مطعمٍ موحشٍ لا يطلُّ على شيء غير بعيد عن مطارٍ ديترويت جلس قبالة (ماري لو) صامتاً يتأمل وجهها وقد تلألأت عيناها بالدموع دون أن تسقط على وجنتيها وهي تنظر إليه، وكأنَّ أيَّ كلام يقال سيبدو تافهاً سطحياً لا ينسجم مع هذا الكم الهائل من العواطف الجاثمة على الطاولة الصغيرة بين الشخصين الموشكين على تنفيذ موتٍ مؤجل، حكمت عليهما به محكمتان، محكمة قوانين الإقامة الجائرة والمتحيِّزة في أمريكا، ومحكمة الفوضى السائدة في بلاده والتي دفعته لهجرها)) (ص: 54 -55).

وتصدَّرت القصة الخامسة ((ليلة تحرَّرت زمرُّد)) بلوحة تعبيرية لامرأة وقفت على زاوية مرتفعة وعقدت يديها ناظرة إلى الأعلى تعبيراً عن حريتها، وكتبت القصة في ربيع 1998 ساردةً قصةً خياليةً جرت أحداثها على سدِّ وادي السمَّاق أعادت أحداثها مع فهد المسؤول الجديد عن السد ((سكتت وهي تقترب من فهد، مدَّت يدها إليه وهي تقول: -هيَّا هات يدك وتعال معي، لقد انتظرت طويلاً هذه الساعة، كدتُ أفقد الأمل، تعال... هيَّا... أنت الوحيد الذي يستطيع إعادة فارس إلى صدري، هيَّا أرجوك فالسدُّ لا يحتاج حرَّاساً. مدَّ يده وشبكها بيدها، وهو مذهولٌ مأخوذٌ، سحبته إلى الخارج، المطر المنهمر لم يوقظه من ذهوله، وصلا إلى الماء، قفزت أمامه، وقفز خلفها وكأنَّه قدرٌ محتوم)) (ص:84).

وتصدَّرت القصة السادسة ((فتاةٌ أكلت الكلابُ قلبها)) لوحةٌ تعبيريَّة لامرأةٍ أسندت جبينها على يدها سارحة في ذهولها وكتبت القصة في ربيع 1999، وعبَّر العنوان عن أحداثها تعبيراً دقيقاً ((حين فتح باب الغرفة الصغيرة البيضاء على نزيهة ارتعدت في فراشها أمام هذا العدد الكبير من لابسي البرانس البيضاء، لفّت بها الدنيا والإبرة الكبيرة تقترب منها بيد الممرضة إيَّاها

وهي تقود هذا الجيش الصغير الذي داهمها، تكوّرت على السرير، رفعت يدها كأنّها تريد الدفاع عن نفسها... همهمت تريد أن تقول شيئاً ولكنّ الإبرة كانت أسبق. تراقصت حبّات الزيتون الخضراء على مدخل الدار في القرية أمامها للمرّة الأخيرة قبل أن تضيف استسلاماً أخيراً لكلّ تلك الهزائم المتكرّرة في حياتها)) (ص:96 -97).

وتصدّرت القصة السابعة ((القدم التي نمت من جديد)) بلوحةٍ فنيّةٍ لفتاة تقف في ظلّ شجرة وارفة على درج شاردة اللب ((بعد عشرين عاماً من ذلك الغياب عن الوعي... عادت ذاكرتي تتذكر القدم المسجّاة على صدري... والآن أقف على الضفّة الأخرى من النهر... بكامل أعضاء جسدي بما فيها قدمي التي نمت من جديد، وأصبح عمرها من عمري. لم يتغيّر شيء... كلّ ما حولي كبر عشرين عاماً... إلاّ أنا، فأنا الآن أصغر عمراً... ما زالت شجرات الكينا هناك... تعبث بها رياحٌ غريبة، وتحاورها لغةٌ مقيتةٌ أكرهها وتكرهها تلك الشجرات)) (ص:109).

وتصدّرت القصة الثامنة ((القطار لا يقف في القرى الصغيرة)) لوحةٌ فنيّةٌ معبّرة لامرأة ترقب غروب الشمس ((جلست بين السكّتين وبسمةٌ لا توصف علت وجهها، وتغلّبت على تجاعيده الرقيقة المنمنمة، ها أنا ذا يا أبي سأجعل القطار يتوقّف الليلة في القرية... وسيستمرُّ بالوقوف حتى آخر العمر)) (ص:118).

وتصدّرت القصة التاسعة التي كتبت في السويداء في ربيع 2000 ((حادثةٌ حقيقيّةٌ ينقصها شهود)) لوحةٌ فنيّةٌ ((يدٌ مرفوعة للأعلى)) وعليها ثلاثة أزرار إشارة إلى طغيان الفرنسيين، والانتقام منهم ((الله يرحمه لقد كان يردد دائماً ((كلُّ فرنسي بزر)) مدّ يده إلى جيب صدرية رفيقه، وأخرج زراً آخر غاب بريقه وتغلغلت في ثناياه بقايا دمٍ قديم، رفعه أمام أعين المتحلّقين حوله:

-كان هذا زره المفضّل، لقد كان ينوي أن يُعلّقه في رقبته بعد غد. قال لي بالأمس.

-اسمع يا سليم: سأعود إلى شقّا الخميس، وسيعرف موريه من هو حمدان اليحيى. قبل أن أغلق زره في رقبتي)) (ص:130).

وتصدّرت القصة العاشرة ((امرأةٌ تأبى الغياب)) لوحةٌ فنيّةٌ لامرأة تقف على بركة ماء رافعة يديها وظلّها معكوس على صفحة ماء، وقد كُتبت القصة بشكل مقاطع مرمّزة جاءت في مقطعين وبضمير المتكلّم ضمير القاص نفسه ((حين اكتملت كلّ عناصر قصتي الجديدة أمسكت قلمي لأبدأ...)) (ص:135). وفي ثناياها

حوارات متداولة بين القاص وصديقته سلمى تناولت سيرتها وحياتها، وحادثة السيارة التي آلمتهما لكنَّها أطالت عدد لقاءاتهما، ختمها النادل ((الذي وقف بيننا نظر إلى الجريدة دون اهتمام... ثم قال: لي وكأنني الوحيد على الطاولة: منذ مدَّةٍ طويلة لم تزرنا يا سيدي... أين هي صديقتك الجميلة التي كانت ترافقك، اعذرني، ولكن كنت استمتع بخدمتكما، لقد كانت رائعة الجمال. – أجل لقد كانت رائعة الجمال)) (ص:150).

وتصدَّرت قصته الحادية عشرة ((ما الحبُّ إلا للحبيب الآخر)) بلوحةٍ فنيَّةٍ تبدو فيها صورتان لامرأتين على مدخل بيت في ظلال شجرة، كتبت القصة في دبي في 17 -10 -2000، صيغت بأسلوب الحوار، بطل القصة السيد مأمون مدرس التاريخ في ثانوية حارة القنوات بدمشق قضى حياته معلماً رزيناً إلى أن ظهرت (مرام) الفتاة ((التي تتقن فن الابتسام والتمايل كالزهور مع رياح المواسم)) (ص:156).

واكتشفت الزوجة أمرها، وصارحته في ذلك فقال لها: ((أنت لست كمرام ولا مرام مثلك بالطبع لن أطلّقك)) (ص:158).

ومن الداخل كان صوت أمِّ كلثوم يخترق أذنيه بعذوبة: ((حبيبي وافاني في معاده بعد طول بعاده)) (ص:158)، وهمس في أذنها برتابة وهدوء: ((لم يتغيَّر شيء سحابة وتمضي)) وتذكَّر بيتين من الشعر استشهد بهما للدلالة على تجدد التاريخ:

دعْ حبَّ أول من كلفت بحبه
ما الحبُّ إلاَّ للحبيب الآخر
ما قدْ تولَّى لا ارتجاع لطيبه
هل غائب اللذَّات مثل الحاضر

(ص:158)

وللمجموعة مجموعة صفات تبدو في:

1. الموضوعات المتعدِّدة والمتنوعة التي تقدِّمها وأساليب السرد التي توظفها.
2. العناوين المثيرة والجذَّابة التي عُنونت القصص بها.
3. اللوحات الفنيَّة التي تصدَّرت بها القصص.
4. أساليب السرد التي وظَّفها في قصصه.

وإن كان من كلمة تقال في نهاية هذه الدراسة فإنَّنا نقول: هنيئاً للقاص هذا الإبداع الجميل، وإلى مزيد من الإبداع والعطاء.

قراءة جمالية في قصيدة (انكسارات) للشاعر إبراهيم عباس ياسين

د. عصام شرتح*

لاشك في أن اللعبة الشعرية لعبة لغة، وهي التي تميز الشاعر المبدع عما سواه، واللغة ليست مقتصرة على شعرية التراكيب وطيفها الجمالي، وإنما تتضمن كل مقوم لغوي يحقق قيمة جمالية في رؤيته التضافرية على المستوى النسقي، والشعرية هي في المحصلة تلاعب بالأنساق اللغوية بما يحقق لها الانسجام والتفاعل والاستثارة النصية.

وبما أن توجهات الحداثة وما بعد الحداثة إلى تأسيس خطاب شعري جمالي متغير في طيفه الجمالي وتقنياته الجمالية فقد استدعى هذا الأمر اختلاف المنظورات الشعرية إلى القصيدة الحداثية من حيث البلاغة والتكثيف والإيحاء، فالقارئ اليوم لا يهمه الشكل اللغوي بقدر ما يهمه الإمكانية الجمالية التي حققها هذا النسق الشعري حتى حرك في دواخله القشعريرة الجمالية أو اللذة الجمالية.

ومن يطلع على تجربة الشاعر إبراهيم عباس ياسين يلحظ احتفاء الشاعر بالصور الشعرية وتناغم القوافي، لتشكل القصيدة إيقاعها الترسيمي الرومانسي الغزلي، أي تتحرك الدلالات على محاور جمالية عدة، منها نسق الصور الشعرية التي تنتهي بتقفيات مموسقة، محركة للنسق الشعري، ومنها اعتماد القفلات النصية التي تؤكد ترسيمه للدلالات والمعاني الشعرية المتواشجة في بثها ومعانيها الجمالية التي ترصد وقع الحالة الشعورية بأعلى قيمة بؤرية تأسيسية لحراك الدلالات والمعاني الشعرية.

ولو دقق الشاعر في المتغيرات الأسلوبية التي تبثها قصيدته (انكسارات) لوجدنا أن القصيدة تتضمن عدة مقاطع وكل مقطع شعري اتخذ مسمى خاصاً به ضمن ما يسمى شعرية الرؤيا، وهذه الرؤية تجعل لكل مقطع توجهاته الانكسارية ورؤيته الشعورية المأزومة أو المتوترة التي تشكلها القصيدة في مسعاها النصي،

* أديب سوري.

ومحفزها الإبداعي، وأول ما يفتتح الشاعر هذه المقاطع والمسميات يفتتحها بترسيمته التشكيلية المقطعية الأولى التي اتخذت عنواناً لها : (بكائية)، وهذه البكائية هي اللوعة أو الزفرة الدامعة التي تبثها الحبيبة لمحبوبها من إحساس عاطفي يزداد استثارة كلما توغلنا في سيرورة القصيدة كما في قوله:

كقبّرةٍ في براري الشتاءْ
تفتّشُ عن موطنٍ من ضياءْ
أسافرُ مني، حبيبي، إليك
وأرجعُ مكسورةً كالنداءْ
تحاصرني، يا حبيبي، الجهات
وتسكنني حيرةُ الأنبياءْ
أنا ، دون عينيكَ، لا أرضَ لي
ولا بحر ..لا أنجمٌ، لا سماءْ
فأنت ارتحالي .. وأنت الثبات
وأنت اشتعاليَ والانطفاءْ
وما زلت - إذ يعتريني الحنين-
أعلّلني بطيوف الرجاءْ
تُشاغلني نجمةٌ في البعيد
وتحتلّني صرخةٌ في الهواءْ:
لماذا ، وقد شرّدتنا البلاد
وألقت بنا في مهبّ العراءْ ،
نحاولُ فجراً نبيّ الشروق
وننشُدُ برقاً ثريّ الضياءْ
وها نحنُ أسرى طيور الظلام
تضرّجُ أيامنا بالدماءْ
غريبانِ تغتالنا الأغنيات
ويبكي، حبيبي، علينا البكاءْ

لا بد من الإشارة بداية قبل دخول المضمار النقدي وتفكيك البنى الدالة في القصيدة من التأكيد على أن شعرية الشاعر تتأسس على دينامية القوافي وسحرها وإيقاعها الموسق الذي يتواشج مع نسق الصور الشعرية المؤسسة للحراك الجمالي، أي اللعبة الشعرية لعبة حيزات تفاعلية على مستوى الأنساق المتضافرة لتحقق قيمها الجمالية، إذ إن الشاعر ينتقل من رؤية إلى رؤية ومن دلالة إلى دلالة، تبعاً للمتغير الأسلوبي الجمالي الذي تشكله القصيدة في تكوين إيقاعها الجمالي من حيث تكثيف الدلالات، وإظهار الأنساق التفاعلية المتواشجة على مستوى حراك البنى وإظهار المتحولات الجمالية، ولعل أول ما تثيرنا الأنساق الشعرية بهذه التوليفية الإيقاعية الموسقة من حيث التكثيف والإيحاء، والتشكيل الإبداعي المتناغم، كما في الأنساق التالية]:براري الشتاء= موطن من نداء= مكسورة كالنداء= طيوف الرجاء= مهب العراء= ثري الضياء[؛ وهذا الأسلوب التشكيلي الذي اعتمده الشاعر حرك الأنساق الجمالية في القصيدة لتعبر عن إحساس الأسى

والانكسار وحالة القيدية والانحسار الشعوري دلالة هيمنة المعشوق على ذات العاشق حتى التملك التام، أي توحد العاشق في المعشوق حد الذوبان والوله المطلق، وهذه المناجاة الصوفية المفعمة بالأحاسيس والرؤى الدالة تدلل على شعرية البث الوجدي المفعم رقة وصبابة لاسيما في القفلة النصية: [غريبانِ تغتالنا الأغنيات/ويبكي، حبيبي، علينا البكاءْ]؛ فهذا البث الوجدي المفعم صبابة وولهاً بالنشى يدلل على حرفنة جمالية في الانتقال من نسق شعري إلى آخر محققاً قيمة جمالية ،وهذا دليل أن الشعرية الحقيقية شعرية لغة وقلقلة للإسنادات البسيطة الساذجة ليحقق الشاعر قيمة جمالية في الترسيم الجمالي في تشكيل الصور وخلق متغيرها الجمالي.

والتساؤل المهم: ماهي أهم القيم الجمالية التي تمتاز قصائد الياسين على المستوى المشهدي؟ وهل ثمة قيم بؤرية تثير الشعرية من العمق؟ وهل من مؤثرات إبداعية تحققها قصائده على مستوى المقاطع الجزئية وصولاً إلى الرؤية النصية الكلية التي تطرحها هذه المقاطع على المستوى النصي؟

لو دققنا في مثيرات الصور الشعرية ومحفزاتها لأدركنا أن الشاعر يطالع برؤية نصية تثبت قدراتها على مستوى الجزء، كما في قوله:

غريبانِ تغتالنا الأغنيات

ويبكي، حبيبي، علينا البكاء

فالبكاء يبكي هذه الصورة جدلية وتملك مؤشرها الجمالي من خلال فعل الاغتيال والمفارقة الحادة في الدلالة بين "البكاء/ والاغنيات"، وكأن أغنياته المفرحة قد تحولت إلى دموع، وبكاء ، حتى أن البكاء ذاته حن لذات الشاعر فذرف الدموع حزناً عليه، وعلى محبوبته، فهذه التحليقات والتوثبات الجمالية يرافقها بعض الاتضاع الأسلوبي أحياناً من خلال الصورة التالية: [تحتلني صرخة في الهواء] ،هذه الصور تملك من الضعف والانهيار ما أدى إلى اتضاع الرؤية في نسقين متتالين: [وتسكنني حيرة الأنبياءْ]، و[وألقت بنا في مهبِّ العراءْ]، من يطلع على هذه النساق يلحظ هشاشتها وضعفها وانهيارها مقارنة بالتوثبات التشكيلية الخلاقة التي نلحظها في قوله: [وأرجع مكسورة كالنداء] ،و [أعلّني بطيوف الرجاءْ]، و[وننشُدُ برقاً ثريّ الضياءْ]، هنا نلحظ حنكة الشاعر في الوقوف على التشكيلات التصويرية والقفلات التقفوية البراقة التي تحلق بالأنساق الشعرية المنهارة التي تشكلها القصيدة ليؤكد لنا أن الشعرية خلق أنساق جمالية تشكلها الجملة في نسقها لتحقق أقصى درجات الاستثارة

والجمالية في النسق الشعري الذي تثيره. فالشعرية لدى الشاعر ابراهيم عباس ياسين ترتقي فجأة وتهبط، وكأن الجملة الشعرية لديه متراوحة بين الاستثارة والحنكة الجمالية حيناً والانهيار والضعف والانكسار حيناً آخر، لأن الشاعر مسكون بالحالة الشعرية أو الشعورية دون أن ينفك عنها.

وبتصورنا: إن سبب هذا الانزياح والانزلاق جمالياً من نسق شعري إلى آخر انشغال الشاعر بوقع الحالة الشعورية على حساب الترسيم الجمالي في تشكيل الصور الشعرية للارتقاء من نسق جمالي إلى آخر، فالانهيارات التي اعتمدتها القصيدة كأرضية للانبثاقات الجمالية لم تشفع للشاعر في إبراز شعرية الرؤيا في القصيدة، والقصيدة بحاجة إلى تعديل وتشذيب وتغيير الكثير من الأنساق الهشة التي تدلل على انقياد الشاعر لوقع الحالة وانهيارها مما أضعف النسق الشعري لاسيما في القفلات اللاموفقة التي أشرنا إليها.

ولو تقدمنا أكثر في المقاطع الشعرية التي تشكلها القصيدة لتفحص مصادر الجمالية ومؤثراتها الفنية في المقاطع الشعرية لتوقفنا على أهم مفاصلها الإبداعية من صور ورموز صوفية واستغراق في اللقطات المشهدية المكثفة.

والملاحظ - في شعرية الياسين على المستوى المشهدي - اعتمادها التقنيات التصويرية المحفزة للشعرية في استثارة الدلالات المفاجئة التي تراوغ القارئ بإيقاعها التصويري المفاجئ، وحنكتها التصويرية المباغتة في صداها وإيقاعها التأملي، كما في من مقطعه السراب ما يلي:

مازلت أسألني
وأسألُ عنكِ أقواسَ النجومِ..
ولا جوابُ
من أين يأتينا الغيابُ؟
من أين يأتي كل هذا الليل؟
هذا الصمتُ .. هذا الموتُ..
كيف الريح تأخذنا إلى ما ليسَ نعلمُ؟
كم سيخدعنا ويخدعنا السرابُ؟
أوَ تذكرينَ..
- وقد تباعدت الدروبُ الآنَ-
ساعة غيمةٌ مرتْ
وأطلق في ارتعاش الصمت صرختهُ..
غرابُ؟
طفلين كنا في غوايتنا
فلم نسألْ .. ولم نحفلْ..
إذا ما ضاقت الدنيا بنا
وانسدّ بابُ
اللّهُ!
يا وجعَ الأماكنِ..

يا هبوبَ الريح تنشرنا
وتطوينا كما يُطوى السحابْ
لم يبقَ منا بعد إلا شهقة الذكرى
وهذا الذئبُ، ذئبُ الليلِ،
يشربُ من دم الأضواء..
والفرحُ اليبابْ
ذبلتْ كأزهار المآتم أنجمُ الأعيادِ..
وانطفأتْ عيونُ الفجرِ..
ضاقتْ فسحةُ الآمالِ..
وارتفعتْ على أيامنا الأطلالُ..
ضاق البرّ.. ضاق البحرُ ..
واتّسعَ الخرابْ" .

هنا ،نحن أمام مقطع شعري رؤيوي يستدعي التأمل والاستشفاف الجمالي، إذ يتحول السؤال إلى قيمة جمالية ودلالية واغترابية، وكأن الشاعر يتلاعب بالمخيلة الشعرية بإيقاع التساؤل الشاعري المفتوح الذي يبتعث الدلالات المفاجئة المحركة للشعرية، ليغدو السؤال قيمة جمالية محركة للنسق الجمالي، وهذا دليل أن المنزع الحداثوي ماثل في اللغة الشعرية عند الياسين من خلال الانتقال من مقوم أسلوبي جمالي إلى آخر، وتلوين الدلالات بالمعاني الجديدة التي يبحث عنها في ركام الكلمات المتسائلة القلقة الباحثة عن دلالاتها الجديدة؛ عبر التساؤل الشاعري المحموم بالمعاني والدلالات الجديدة، كما في قوله: [وأسألُ عنكِ أقواسَ النجومِ ..ولا جوابُ من أين يأتينا الغيابُ؟ /أوَ تذكرينَ.. - وقد تباعدت الدروبُ الآنَ -ساعة غيمةٌ مرتْ/وأطلق في ارتعاش الصمت صرختَهُ ..غرابُ ؟]؛ فهذه التساؤلات المفتوحة تدلل على شعرية مرهفة بإيقاعها، لاسيما بتضافر التساؤلات الشاعرية و الموقف العاطفي التصويري الخلاق بمعانيه ورؤاه العميقة، فالصورة لا تنتعش إلا من خلال إيقاعها الجمالي المحرك للشعرية ببواعث الصور المؤثرة ودلالاتها المتناغمة مع الموقف الشعري أو الحالة الشعورية، كما في سلسلة الصور الاستعارية المتوهجة بدلالاتها ومعانيها الجديدة وإيقاعاتها الخلاقة، كما في سلسلة الصور التالية: [لم يبقَ منا بعد إلا شهقة الذكرى

وهذا الذئبُ، ذئبُ الليلِ، /يشربُ من دم الأضواء ../والفرحُ اليبابُ]؛فهذا التعبير الجمالي(شهقة الذكرى) و(الفرح اليباب) خلق نوسة جمالية في نسق الصور الشعرية، وأمد القصيدة بإيقاعاتها الكاشفة التي حركت الشعرية، وأثارت الدلالات الرؤيوية العميقة؛ كما في الصور الدافقة التالية:

ذبلتْ كأزهار المآتم أنجمُ الأعيادِ../وانطفأتْ عيونُ الفجرِ ../ضاقتْ فسحةُ الآمالِ ../وارتفعتْ على أيامنا الأطلالُ ../ضاق البرّ .. ضاق

البحرُ .. واتّسعَ الخرابُ. هنا، يركز الشاعر على المتحول الأسلوبي الجمالي، إذ ينتقل الشاعر من متحول تصويري جذاب للقارئ ليقف على المتحول الجمالي الآخر، محركاً الشعرية من خلال اعتماد البؤر التقفوية المنسابة والدلالات والمعاني الجديدة التي تثيرها الصور الشعرية لتحقق متغيرها الجمالي.

واللافت جمالياً قدرة الشاعر على الانتقال من صورة جمالية إلى أخرى، بوعي معرفي جمالي خلاق بالمعاني والدلالات الجديدة، مما يدل على حراك الرؤى والمعاني الشعرية بما يخدم الدلالات وحراك البنى الجمالية المحفزة للشعرية، وهذا يدلنا على أنه ثمة تخطيط جمالي في تشكيل الجملة أو أن الشاعر يهندس صوره وتقفياته الشعرية بما يحقق الإثارة والمباغتة التشكيلية، فالقيمة الشعرية ليست ماثلة في الإيقاعات التصويرية وتنسيق الصور، وإنما ماثلة بالمحفزات التصويرية التي تخلق المعاني الجديدة بمستوياتها البنيوية الخلاقة بالدلالات الرؤيوية التصويرية المباغتة. كما في المقطع الشعري التالي الموسوم ب(كم أنت وحدك)

من أين يبتدئ الرحيلُ..
إلى الزمان المستحيلِ؟
وكيف يولد كوكبٌ..
في وحشة الليل الطويلِ..
وفي انكسارات الفلكْ؟
من أين يبتدئ العبورُ إلى العبورِ..
وأنت وحدكَ موحشٌ كالمنزل المهجور..
لا قمرٌ يقود خطاكَ..
لا شجرٌ بأغصان النبوءة ظلّلكْ
كم أنت وحدكَ يا غريبَ الروحِ !
كم من نجمةٍ حطّتْ على شرفات قلبكَ..
كم من امرأةٍ كبسملة الندى
ألقت مفاتنها عليك لتقتلكْ!
حالت بك الأيامُ في حلكِ المآتمِ ..
واستحالت كل أرضٍ دون ميلاد النهارِ..
فلا الديارُ هي الديارُ..
ولا طريق سوى الطريق إلى سرابٍ..
بالينابيع البعيدة أمّلكْ
فارحلْ ولا ترحل إذاً
لا .. هيتَ لكْ
لا .. هيتَ لكْ" .

هنا، يتلاعب الشاعر بالقارئ من خلال تنويع الدلالات بالمعاني الحافلة بالمتغيرات الجمالية، باستدعاء مقولة زليخة للنبي يوسف عليه السلام عندما راودته عن نفسه: (هيت لك.. هيت لك)، ثم يبني النسق التصويري بناءً تصويرياً مؤثراً في استجرار الدلالات الاغترابية العميقة، وكأن كل شيء أصبح سراباً

يؤذن بالاغتراب والرحيل، وهذا دليل أن الشاعر مولع في التقاط اللقطات التصويرية المعبرة عن عمق الحالة وصداها الباغت، مما ينم على الوعي الجمالي في تحريك الرؤيا الشعرية لتحقق مبتغاها الجمالي، فالصورة الشعرية إن لم ترتكز على الدلالات والمعاني الجديدة تفقد إيقاعها الفني، ومن ثم تضعف فاعلية الصورة كقيمة موحية مؤثرة في تنامي الدلالات والمعاني الجديدة، ولا قيمة للصور الشعرية إن كانت تقليدية أو عبثية أو فوضوية الدلالات والمعاني الشعرية، فلا بد من إيقاعات جمالية تحكم دلالاتها وبنيتها النصية العميقة.

وبتصورنا: إن الوعي الجمالي التشكيلي هو الذي يقود حركة الدلالات الشعرية الجديدة في تناميها الإبداعي لاسيما إذا امتلك الشاعر القيمة المثلى في تحريك الشعرية، وابتعاث المعاني الجديدة المبئرة للشعرية في تحول الدلالات من قيمة إلى أخرى، وفق التلاعب الفني الموحي بالدلالات التصويرية المبئرة للحدث الشعري أو الموقف. ولهذا جاءت الصور اغترابية ذات قيمة تحفيزية مثلى في ابتعاث إيقاع الغربة والحنين والمكابدة والمعاناة، كما في قوله: لا شجرٌ بأغصان النبوءة ظلّكُ/كم أنت وحدكَ يا غريبَ الروح! /كم من نجمةٍ حطّتْ على شرفات قلبكَ /..كم من امرأةٍ كبسملة الندى ألقت مفاتنها عليك لتقتلكْ! إن كل نسق شعري من الأنساق السابقة تؤكد إيقاعها الجمالي الاغترابي، وحالة الوجد القصوى التي وصل إليها الشاعر، ليبني إيقاع قصيدته على هذا الابتعاث الجمالي في نسق الصور الشعرية لتصب في دائرة الاغتراب والوجد والحنين ولحظة الغياب. وهكذا يؤسس الشاعر إبراهيم عباس ياسين رؤيته الشعرية على تنامي الرؤى والدلالات بالمعاني الجديدة ليكون من الشعراء المؤثرين في تحفيز رؤيتهم الشعرية وتحميلها من الدلالات ما لا تحتمل.

والملاحظ في قصيدة(انكسارات) لإبراهيم عباس ياسين امتلاك الشاعر للدلالات والمعاني والرؤى الشعرية العميقة من تصوف واغتراب وإحساس بالواقع الاغترابي الموبوء بالنفي والحنين والخراب، وكأن الشاعر يعكس الواقع السياسي والاجتماعي إثر نيران الحروب التي أدمت قلب الشاعر وجعلت كلماته تسبح في ماء إيقاعها الاغترابي الحزين، أي إن اغترابها يميل إلى الاغتراب الشعوري المحموم بالأسى والحنين والاغتراب الشعوري والوجودي العميق. وخير ما يمثل هذا النهج التشكيلي مقطعه الشعري الموسوم ب(مكابدات)، إذ يقول فيه:

كأن الأرضَ مقبرةٌ، كأني
على ريحٍ أسافر في دجاها
فما آنستُ فوق الطور ناراً
ولا انشقّتْ سماءٌ عن ضحاها
وها أنذا تُتوّجني المنافي
نبيّاً نازفاً يرجو إلها
كأنا، بعد يأسٍ، يا بلادي
تزوّجنا، بلا حبٍّ، متاها
فأنجبنا المآتم والمنافي
وضاجعنا الحرائقَ والمياها
وما زلنا - إذا ما اسْودّ ليلٌ-
نعضُّ على مواجعنا الشفاها
ألا تبّتْ يدا سود الليالي
بما حملتْ .. ألا تبت يداها"

لابد من الإشارة بداية إلى أن اللعبة الشعرية في قصائد الياسين لعبة تشكيلية عبر الأنساق التشكيلية المراوغة وحياكة القصيدة ونسيجها الاغترابي القلق المتسائل عن وجود ينعش الروح، ويشفي آلام اغترابه ومواجده، فخلف كل نسق تشكيلي بنية من العلائق اللغوية المتفاعلة التي تبين حراك الرؤى الرومانسية تارة، وحراك الدلالات المنتشية بتشكيلاتها الاغترابية التي تشي بتناغم إيقاعها الصوتي والدلالي، كما في نسق التشكيلات التالية: [وها أنذا تُتوّجني المنافي/نبيّاً نازفاً يرجو إلها كأنا، بعد يأسٍ، يا بلادي/تزوّجنا، بلا حبٍّ، متاها/فأنجبنا المآتم والمنافي/ وضاجعنا الحرائقَ والمياها]؛فهاهنا على ما يبدو الأنساق الشعرية مرتسمة رسماً جمالياً براقاً بالدلالات والمعاني الشعرية، إذ إن كل صورة تؤكد حراك الرؤية الاغترابية التي تبثها من خلال الملفوظات اللغوية الخلاقة بمعانيها المرتسمة بدقة لتباغت القارئ بنسجها الجمالي، كما في التشكيلات التالية: نعض على مواجعنا الشفاها/ ألا تبّتْ يدا سود الليالي/بما حملتْ.. ألا تبت يداها]؛ وهكذا يؤسس الشاعر الدلالات الشعرية على حراك الرؤى والمعاني التي تفرزها القصيدة في إيقاعها الاغترابي، وكأن الجملة الشعرية مهندسة بإيقاعها الجمالي لتحمل في طياتها الوعي وفيض الإحساس.

والتساؤل المهم: ما هي مقومات الشعرية في مجموعة قصائد (انكسارات) هل هي مقومات بنائية تكوينية أم مقومات تشكيلية فياضة بدلالاتها ورؤاها أم هي مقومات جمالية على صعيد القوافي وحركة الدلالات ومساحة الرؤية التي تشكلها الجملة على مستوى العبارات والجمل ومؤثراتها النصية؟

والملاحظ في شعرية الياسين قدرتها على ترويض العبارة الشعرية وتكثيف الدلالات الشعرية لاسيما في

مقطعه الشعري الموسوم ب(انكسارات)

كم من الأيدي التي مرت على جرحكَ؟
كم من قبلةٍ خضراءَ..
سالت في شعاب الروح؟
كم من غيمةٍ مرت على صيف الجسدْ؟
أنتَ كم من نجمةٍ أشعلتها
في ذروة الأشواقِ؟
كم من برهةٍ دامت أبدْ؟ !
أيها الأوحدُ حتى النزف..
هل مالت بكَ الريحُ..
وألقت ظلها الحافي عليكْ؟
كيف فرّتْ خلسةً أيامك البيضاءُ..
من بين يديكْ؟
وتلاشت كالرؤى في مطلع الفجر..
وها أنتَ تُداري روحك العاري
بآياتٍ من الذكرى
غريباً دونما أرضٍ ولا بيتٍ..
ولا حتى ولدْ
قل هو القلبُ أحدْ
قل هو القلبُ أحدْ" .

هنا، تطالعنا التساؤلات الاغترابية المفعمة بالإحساس والجمال، فكل تساؤل يختزن رؤية جمالية محركة لفيض الرؤى الاغترابية التي تبث الشجن والقلق الوجودي والتأمل، حيث الأنساق الشعرية تتأسس على الوعي الجمالي في التشكيل والانتقال من نسق تساؤلي مفتوح إلى آخر، لتدلل على شعرية الدلالات والمعاني الشعرية، كما في قوله: [كم من غيمةٍ مرت على صيف الجسدْ؟/أنتَ كم من نجمةٍ أشعلتها /في ذروة الأشواقِ؟ كم من برهةٍ دامت أبدْ؟!

أيها الأوحدُ حتى النزف.]، فكل تساؤل اغترابي يتضمن رؤية جريحة بفيض الأحاسيس المأزومة التي تطلب خلاصها من ربقة الواقع وآلامه ومواجعه الكثيرة، وكأن الكلمات تصدعت وتشظت حروفها لتبحث عن ذات تتوحد بها، وهذا ما جعل قفلته النصية(قل هو القلب الأوحد) تدل على توقه إلى التوحد في شعور واحد ونبض واحد، يجعل الشاعر متوحداً مع ذاته لمقاومة فيض اغترابات ومواجعه الكثيرة وتشرده في غربة المنافي والضياع.

وهكذا تشكل المقاطع الشعرية رغم اختلاف مسمياتها بؤرة نصية للتفاعل النصي على مستوى الدلالات والمعاني الاغترابية التي تبثها القصيدة في نسقها الشعري. وعلى هذا النحو من التكامل والتآلف المقطعي تشكل القصيدة إيقاعها الاغترابي الجمالي، الذي ينم عن حنكة تشكيلية بليغة في إصابة الدلالات البؤرية العميقة ومؤثراتها النصية.

ولو دققنا في المؤثرات الجمالية التي تنبني عليها القصيدة لخلصنا إلى

نتيجة مهمة، صحيح أن لكل مقطع شعري عنوانه وإيقاعه الجمالي الخاص به، لكن هذه المقاطع تشكل مجموعة قصائد، كل قصيدة تبث اغترابها الشعوري بأسلوب مغاير، وهذا دليل غنى قصائده بالمتغيرات الأسلوبية الخلاقة، فكل مقطع يشكل أسلوبه الشعري الخاص، بالانتقال من السؤال إلى الخبر إلى الإنشاءات الطلبية والتساؤلات المفضية إلى مأساة القلق والتمرد على الواقع، ودليلنا على ذلك المقطع الختامي الموسوم ب(في قبضة الطين)

يمشي إليّ على جمرٍ، وينتقلُ
مني إليهِ، ويخبو ثم يشتعلُ
هوَ المؤبّدُ بالترحالِ، لا وطنٌ
يأوي إليهِ .. سوى أطلال من رحلوا
ولا مكان سوى المنفى فينشُدُهُ
مذ ضاقت الأرض وانسدّتْ به السّبُلُ
من ألفِ عامٍ وعامٍ وهْوَ مُرْتَهَنٌ
في قبْضةِ الطّينِ لا ينأى ولا يصلُ
تلهو به الريحُ، لا يأسٌ فيدركهُ
ولا يشعّ على ظلماته أملُ
كيف الوصولُ إلينا؟ كان يسألني
وكنتُ أقرأ أسفاري وأرتجلُ
أسائلُ الفجرَ ميلاداً، فقلت له:
حسبي وحسبكَ موتاً أيها الرّجلُ
لا لن يُبدّدَ منفانا سوى امرأةٍ
كالفجر - إن أشرقت - بالضوء تغتسلُ"

لا بد من الإشارة بداية إلى أن الحراك الجمالي في قصائد الياسين منبعه حساسية الرؤيا وفيض الدلالات الاغترابية التي تبحث عن عالمها الوجودي الآمن في ظل الانكسارات والتصدعات الوجودية الدامعة، فالشاعر يعيش حالة من الأسى والاحتراق والشجن الرومانسي الجريح بالحنين إلى الاستقرار والأمان الروحي، فكل قصيدة في النهاية هي لبنة في المجموع النصي، لتؤكد تلاحم المقاطع في الدلالة عن اغترابه الشعوري المأزوم وتطلعاته الرؤيوية في شكل الخلاص الذي يتمناه ويبحث عنه الشاعر.

ولو دققنا في سيرورة الدلالات النشطة التي تبثها القصيدة لخلصنا إلى نتيجة مهمة، وهي أن شعرية القصيدة عند الياسين تتأسس على الوعي التشكيلي الجمالي الذي يتبدى في التشكيلات الشعرية الرومانسية التي تبث القلق والاغتراب والأحاسيس الشعورية المأزومة، كما في قوله: [حسبي وحسبكَ موتاً أيها الرّجلُ/لا لن يُبدّدَ منفانا سوى امرأةٍ/كالفجر - إن أشرقت - بالضوء تغتسلُ"؛ وهكذا يؤسس الشاعر إيقاعات هذه القصيدة جمالياً على التنامي الشعوري الذي يحرك الدلالات الشعورية الاغترابية التي

تظهر من خلال تفاعل الأنساق الشعرية لتصب في دائرة الاغتراب.

نتائج أخيرة:

1ــ إن شعرية القصيدة – عند الياسين – ليست شعرية شكل وتفاعل رؤى ومؤثرات جمالية صوتية ودلالية ومعجمية ولغوية، وإنما شعرية استشراف جمالي للصور الشعرية بكل ما تفضي إليه من تساؤلات محفزة للمعاني والرؤى الدالة. وهذا دليل أن الوعي الفني التشكيلي في بناء الجملة يتخذ إيقاعه الجمالي من خلال تفاعل الرؤى والمعاني ومؤشراتها النصية البليغة في النسق الشعري الذي تشكله.

2ــ إن شعرية القصيدة ــ عند الياسين ـ تسبح في متغيراتها الأسلوبية، وهذا دليل أن الانتقال من مؤثر أسلوبي جمالي في قصائده إلى مؤثر جمالي آخر من محفزاتها الجمالية على المستوى الأسلوبي، ولا قيمة للأسلوب من وجهة نظره إن لم يطور الرؤية الشعرية ولم يحلق بالقصيدة على المستوى الإبداعي.

3ــ إن الحنكة الجمالية التي يثيرها الشاعر في قصائده دليل الخبرة الجمالية في التشكيل والموهبة البارزة التي يمتلكها الشاعر في ترسيم الكلمات وتخليقها بالرؤى والمعاني العميقة.

4ـ إن ثمة تخطيطاً جمالياً وترسيماً دقيقاً للجمل في إفرازاتها الجمالية والدلالية، وهذا دليل حنكة الشاعر في رسم الجمل وتوظيف العبارات الشعرية لتحلق بالدلالة وتغير رتم القصيدة من السكون إلى الحركة، ومن التوصيف إلى التأطير الجمالي، وهذا يتبع قيمة المتغيرات الأسلوبية التي تعج بها قصائده بالانتقال من الصور الوصفية إلى التساؤلات الاغترابية القلقة المتسائلة عن وجودها الحقيقي بعيداً عن دائرة المنافي وليالي الغربة والشقاء.

5ــ لقد أثبت الشاعر إبراهيم عباس ياسين أنه يمتلك رؤية عميقة قادرة على الانتقال من صورة إلى أخرى برشاقة وحياكة جمالية تؤكد براعته النصية وقدرته على ترسيم الدلالات بالمعاني والدلالات الجديدة، من خلال بكارة الصور وشعرية التشكيلات النصية المراوغة وهذا ما يحسب له على المسار الإبداعي.

التطبيع الثقافي.. هل تنجح محاولات (سرطنة) عقل الأمة؟

د. محمد الحوراني*

قبل الحديث عن التطبيع الثقافي، لا بدّ من التأكيد على أن هذا النوع من التطبيع هو الأخطر بين الأنواع الأخرى، كما أنه أحدُ أخطرِ إفرازات التطبيع السياسي والتسويات التفاوضية التي عقدت هنا وهناك، بعد سنوات من اغتصاب فلسطين على أيدي العصابات الصهيونية. ونظراً لإيمان القادة الصهاينة بانسلاخ معظم الأنظمة العربية عن شعوبها، كان لا بد من الولوج الصهيوني في العمق العربي والإسلامي الرافض جملة وتفصيلاً لاحتلال فلسطين وسواها من الأراضي المحتلة، والرافض أكثر لكل محاولات التطبيع في المجالات كافة، فالعقل الصهيوني يعي تماماً أن إقامة علاقات ديبلوماسية، وفتح مكاتب وملحقيات وسفارات صهيونية هنا وهناك، لن يؤتي أُكله ما لم يكن هناك تطبيق عملي على أرض الواقع من خلال كيّ العقل العربي وتزييف الوعي المجتمعي ليكون قابلاً للتعايش مع الآخر، وهو هنا بالتأكيد الصهيوني المغتصب لأرضه والقاتل لإخوته والمهوّد لمقدساته، وهو ما لا يمكن أن ينجح إلا من خلال إقامة علاقات ثقافية وأدبية وفنية وتعليمية ورياضية وتبادل الوفود والزيارات...

ولعلّ أخطر ما يشتغل عليه الصهاينة ودعاة التطبيع الثقافي، هو العمل على إعادة صياغة مفاهيمنا ومناهج تفكيرنا بما ينسجم مع المتغيرات الإقليمية والدولية، وهو ما يعني بالضرورة إعادة النظر في موروثنا الثقافي والفني والأدبي والاجتماعي والتربوي وحتى الديني، وذلك بما يخدم الفكر والممارسة الصهيونية على أرض الواقع، وبالتالي فإن الكثير من تفاصيل تاريخنا وتربيتنا ومناهجنا الدراسية، التي تؤكد على إرهاب الدولة الصهيونية وتتمسك بالحقوق والمقدسات وتدافع عن النهج المقاوم ستكون عرضة للتغيير والتبديل والتحريف، وصولاً إلى إعادة كتابة التاريخ العربي والإسلامي ليكون متصالحاً مع الممارسات الصهيونية ومعترفاً بحقوقهم المزعومة في فلسطين وداعياً لفكرة التعايش بين القاتل والقتيل.

---

* أديب سوري.

وبالتالي فإن الدعوة إلى التطبيع الثقافي، ما هي في حقيقتها، إلا محاولة لمسح الذاكرة التاريخية للأمة وقطع صلاتها بماضيها، من خلال العمل على الابتعاد عن كل ما يثير الأحقاد مع المحتل الصهيوني، ويسعّر موجة العداء له، مع دعوات محمومة واشتغالات ممنهجة على تكريس فكرة أن أتباع الديانة اليهودية والمسيحية والإسلامية ينهلون من معين واحد، وأن ثمة حاجة ماسة لفهم الآخر ومعرفته من العمق ومن الداخل، لاسيما وأنه نظير لك في الخلق وشريك في الإنسانية.

إنه التزييف الممنهج والرغبة الجامحة بخلق أجواء مساعدة وأرضية خصبة لتعايش القاتل مع أبناء القتيل وأحفاده، وحثهم على نسيان جريمة عدوهم ومغتصب أرضهم، لا بل والتخلي لهم عن أرضه من خلال التخلي عن حق العودة وقبوله التوطين هنا وهناك بعد أن تقدم لهم بعض المغريات والمكتسبات. وإذا كان بعض (المثقفين) العرب قد نادوا بضرورة التطبيع، ودعوا إليه من باب الانفتاح على المجتمع الصهيوني للتعرف إليه، ومحاولة التأثير فيه من الداخل، أو مساندة ما يسمى (معسكر السلام) داخله، إلا أن الغالبية العظمى من المثقفين العرب والنخب وكذلك الشريحة الأكبر من أبناء الشعب العربي، مازالت تحرص كل الحرص على رفض التطبيع بكل أشكاله، لاسيما الثقافي، كما أنها مازالت حريصة كل الحرص على أن تكون الجبهة الثقافية هي أكثر الجبهات رفضاً للتطبيع ومقاومة للمحتل، وأن تكون الأكثر فاعلية من خلال تغلغلها في عقول الأطفال والناشئة. وهم إذ يشتغلون على هذا فإنما ينطلقون من الوعي الاجتماعي والسياسي لدى النخب المثقفة، لاسيما لجهة كونها المؤتمنة على حقوق الأمة وعلى تربية الناشئة فيها تربية وطنية ومقاومة. ذلك أن هذه النخب الوطنية المثقفة تدرك تماماً أن محاولات التطبيع الثقافي هذه ما هي إلا حرب على "عقل الأمة" ومحاولة من محاولات تزييف الوعي العربي والإسلامي المقاوم.

إن التطبيع الثقافي هو أخطر أنواع التطبيع، والتطبيع عموماً هو الورم الخبيث الذي أراد له الصهاينة وأعوانهم أن يتسلل إلى أجسامنا، أما التطبيع الثقافي والفني والإعلامي، فهو الورم الخبيث الذي أريد له أن ينتشر في أدمغتنا وعقولنا وقلوبنا، لتصبح أمتنا بلا عقل وبلا ذاكرة، لأنه عندما ينتشر التطبيع الثقافي فإن الأمة تتفاعل وتتأقلم معه، وهنا مكمن الخطر على المدى الطويل وعلى المدى العميق، وعندما ينتشر تغدو الأمة بلهاء لا تعي شيئاً من تاريخها، ولا من حاضرها، ولا تعرف إلى أين يتجه أبناؤها في مستقبلهم.

إن المعركة مع المحتل الصهيوني هي معركة تشمل الجبهات كلها وفي طليعتها: جبهة الثقافة والفن والإعلام والرياضة، وليس أدلّ على ذلك من أن ترافق وزيرة الثقافة والرياضة الصهيونية "ميري ريغيف" وفد (الجودو) الصهيوني إلى دولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك في أواخر عام 2018 معلنة في حينها، حسب صحيفة "يديعوت أحرنوت" الصهيونية: " أن مشاركتهم في الإمارات قرار تاريخي له دلالات بعيدة المدى، وفاتحة لما بعدها" وهو ما حصل فعلاً قبل فترة قريبة من خلال التوقيع على سلام بين الصهاينة ودولة الإمارات. كما أنه ليس من قبيل المصادفة أن تستشيط الصحافة الصهيونية غيظاً حين نجحت حملة المقاطعة في لبنان وغيره في منع فيلم " المرأة الخارقة" وهو من بطولة الممثلة الصهيونية " غال غادوت" التي خدمت لمدة سنتين في الجيش الصهيوني، وحازت على لقب "ملكة جمال إسرائيل" لعام 2004. وقبل أيام قليلة خرج علينا المتحدث باسم جيش الاحتلال الصهيوني "أفيخاي أدرعي" ليحثّ الشعب اللبناني على رفض تسمية شارع في منطقة الغبيري في بيروت باسم القائد الشهيد قاسم سليماني، بحجة أن هذه التسمية تتناقض مع كون لبنان بلد الثقافة والحضارة والأدب، وتناسى هذا الصهيوني أنه ومرتزقتُه هم من حاول تدمير الثقافة والحضارة والعيش المشترك، لا في لبنان وحده وإنما في عموم المنطقة والعالم.

إننا أمام حرب حقيقية تهدف إلى تخريب منظومات قيم خلقية واجتماعية ووطنية، ومعايير حكم واحتكام تستند إلى معطى ديني وقومي، تحرري وتحريري، وإلى تشويه معطيات تاريخية، وإمكانات واقعية، ورموز نضالية، وهو ما يدفعنا إلى توحيد الطاقات، وتعزيز الإمكانات لتحقيق النصر، وتحصين الثقافة والفكر، والتمسك بالنهج المقاوم.

وما أراه اليوم أننا دخلنا في مرحلة من أخطر مراحل صراعنا مع العدو الصهيوني، مرحلة دخل فيها المقاتل والضابط والوزير الصهيوني، وتحالف معهم الإعلامي والفنان، على خط التدخل بالثقافة والفن والتربية والإبداع، الأمر الذي يفرض علينا استنفار جميع الطاقات والجهود لمقاومة هذا النوع من التطبيع والتصدي له وإفشاله، وتعزيز ثقافة المقاومة في الأجناس الأدبية كلها، وكذلك في الدراما والتربية والتعليم، والعودة إلى تكريس الفكر المقاوم في مناهجنا المدرسية، لاسيما في المراحل الأولى، لأن هذا من شأنه أن يبقي هذه الثقافة راسخةً في ذهن الأطفال والناشئة، كما يجب العمل على استحداث مسابقات ومهرجانات شبابية أدبية وفنية مكرسة للدفاع عن القضية المركزية وغيرها من قضايانا

العادلة، مع التأكيد على صوابية الفكر المقاوم، والدعوة إلى ترسيخه عسكرياً وأدبياً وثقافياً وفنياً وفي كل مجالات الحياة. وهنا تحضرني تلك الهبّة الثقافية الأدبية الإبداعية الرافضة لكل أشكال التطبيع الثقافي مع المحتل الصهيوني، والتي أعقبت توقيع أول معاهدة (سلام) علنية مع الصهاينة، أعني كامب ديفيد، وكيف تشكلت وقتئذ " لجنة الدفاع عن الثقافة القومية" 1979، وحملت شعار المقاطعة الشاملة لكل عمليات التبادل الثقافي والعلمي والتربوي والفني مع المؤسسات الصهيونية. وإذا كان البعض يزعم أن الواقع اليوم مختلف عما كان عليه الحال قبل أربعين عاماً، فإننا نقول لهم: إن الواقع يكذّب ما تذهبون إليه، وليس أدلّ على ذلك من الحملة الرافضة للتطبيع والتي أطلقها أدباء ومثقفون مغاربة بعد الخطوة الإماراتية للتطبيع مع الكيان الصهيوني، والتي أتت لتؤكد للعالم أن ضمير الأمة مازال حياً وأن المثقفين فيها مازالوا بخير، وعلى عهد الوفاء لقضيتهم ومبادئهم، فقد أعلنت مجموعة من الشخصيات الأدبية والثقافية الرائدة في المغرب مقاطعتها لأهم جائزة في الثقافة والأدب على مستوى الوطن العربي وهي جائزة " الشيخ زايد للكتاب"، وقد انسحب الشاعر والكاتب المغربي محمد بنيس من الهيئة العلمية لجائزة الشيخ زايد للكتاب، كما أعلن الناقد والأكاديمي المغربي يحيى بن الوليد انسحابه من هيئة تحرير منشورات إماراتية، وسحب ترشيحه من مسابقة الشيخ زايد، وذلك تضامناً مع الشعب الفلسطيني في صراعه العادل من أجل نيل مطالبه المشروعة" كما أعلن ابن الوليد في تدوينة له عبر حسابه على " الفيسبوك"، وكذلك فعل الروائيان والمترجمان أحمد الويزي وأبو يوسف طه، وكذلك الروائية الزهرة رميج، إذ أعلنوا انسحابهم للسبب ذاته من الترشح لنيل الجائزة في صنف الرواية. فيما أعلن الكاتب عبد الرحيم جيران استقالته من هيئة تحرير مجلة" الموروث الثقافي" التابعة لمعهد الشارقة، وانسحابه من كل الأنشطة التي تقيمها الإمارات، وبعقلية القارئ الحصيف كتب جيران:" إنهم يعلمون، لكنهم مصابون بعمى التاريخ: خارطة إسرائيل الكبرى تضم الجزيرة العربية .. لا يمكن لها لكي تصبح قوة فاعلة في العالم، إلا أن تتغلغل في العمق الجغرافي: أرض واسعة، ومياه كافية، وحدود بحرية واسعة تتحكم في المضائق".

إنه الوعي والحسّ الوطني المقاوم الذي تراهن عليه الأمة، تماماً كما تراهن على هذا الحضور والتفاعل المقاوم الباهر من قبلكم أيها الأعزاء، فأنتم ملح المقاومة وشرفها، وأنتم شعلة النصر وفاتحو الأقصى، بكم تستعاد الحقوق والمقدسات، ومن خلالكم يتأتى النصر المؤزر.